

مجلس إدارة جديد في رابطة الأدباء

● مجلة أدبية ثقافية شهرية تصدر عن رابطة الأدباء في الكويت ● صدر العدد الأول في أبريل 1966
● العدد 441 ابريل 2007



من أجل مجتمع عصري واع
حمد عبد المحسن الحمد

الشعر والحضارة
عبدالله خلف

ورش الكتابة: أنموذج السرد
د. أحمد فرشوخ

عبدالعزيز المقالح والبنية "التراجيكوميدية"
د. وجدان الصائغ

التناص في لغة أميل حبيبي
د. يوسف شحادة

النقد الدلالي: المنهج والمصطلحات
د. فايز الداية

المسرح: تلقي النوع الدرامي بين التواصلية والجمالية
د. حسن اليوسفي

الشعر: شباك
أ.د سالم عباس خدادة

جزيرة فيلكا
فاضل خلف

مجلس إدارة جديد
في رابطة الأدباء



خالد سالم محمد



وليد خالد المسلم



ليلى محمد صالح



استبرق أحمد



هديل الحساوي

جرت انتخابات في رابطة الأدباء في الكويت لانتخاب أعضاء مجلس إدارة جديد ، وقد فاز بالانتخابات أعضاء القائمة التي ضمت الكاتب والروائي حمد عبد المحسن الحمد الذي شغل منصب الأمين العام للرابطة ورئيس تحرير البيان. كما فاز الباحث والمؤرخ خالد سالم محمد، والقاص والكاتب وليد خالد المسلم والذي شغل منصب أمين السر، والكاتبة والباحثة ليلى محمد صالح، التي تسلمت رئاسة اللجنة الثقافية والكاتب والباحث فهد توفيق حامد والذي شغل منصب أمين الصندوق، ورئيس لجنة العلاقات العامة والإعلام، والقاصة إستبرق أحمد والقاصة هديل الحساوي كما ضمت اللجنة الثقافية كلاً من الدكتورة ليلى خلف السبعان وفهد توفيق حامد وإستبرق أحمد و هديل الحساوي والكاتب ماجد القطامي والشاعر محمد هشام المغربي والكاتبة ميس العثمان.

وقد ضم المجلس الجديد كوكبة من المتميزين من أجيال مختلفة ، حيث وضعت القائمة برنامجا انتخابيا مهما لاقى قبولاً لدى أعضاء الرابطة .وقد بدأ المجلس منذ اليوم الأول لانتخابه بممارسة مهامه وتطبيق برنامجه وفق آلية عمل مثمرة وبناءة.

من أجل مجتمع عصريّ واعٍ

بقلم: حمد عبد المحسن الحمد
الأمين العام لرابطة الأدباء

● تسليط الأضواء على الأدب في الكويت
وإعطاء جيل الشباب حقه في الحياة الثقافية

إن من ضمن برنامج عمل مجلس إدارة رابطة الأدباء الجديد هو التوجّه نحو تحديث وتطوير مجلة البيان، التطوير حتماً سيصب في الشكل والمضمون.

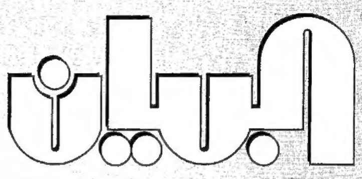
هذه المجلة التي مضى على ظهورها أكثر من أربعة عقود أصبحت بحاجة إلى حلة جديدة لتأخذ شكلاً يواكب التطور الذي يجعل من المجلات أكثر قرباً من واقع حال الثقافة في عالمنا العربي عامة، وفي الكويت خاصة.

علينا في هذه المرحلة تسليط الأضواء على الأدب في الكويت وفي دول مجلس التعاون، إذ أنه خلال السنوات الأخيرة برزت للنور الكثير من الإصدارات، وظهرت أسماء تستحق أن تكون مادة للبحث، والدراسة من كافة الجوانب النقدية، وهناك أدباء من جيل الشباب بعيدون عن الأضواء،ومهمتنا في هذه المرحلة تسليط الأضواء عليهم ليصبحوا جزءاً من حياتنا الثقافية في المجتمع.

إن تطوير وتحديث مجلة البيان هو جزء من برنامج مجلس إدارة رابطة الأدباء الجديد،وهذه الخطوة هي استكمال لما بدأه مجلس الإدارة السابق مع تثمين جهودهم التي بذلوها في هذا المجال.

وختاماً فإن أعضاء مجلس رابطة الأدباء الجدد يتقدمون بالشكر والتقدير لجميع أعضاء الجمعية العمومية لدعمهم المتواصل وثقتهم الغالية، وحتماً سيكون الجميع يداً واحدة من أجل استمرار مسيرة تقدم رابطة الأدباء التي مازالت تعمل جاهدة على ترسيخ مفهوم الثقافة من أجل مجتمع عصريّ واعٍ.





العدد 441 إبريل 2007

مجلة أدبية ثقافية شهرية تصدر عن رابطة الأدباء في الكويت

(صدر العدد الأول في ابريل 1966)

رئيس التحرير:

حمد عبد المحسن الحمد

سكرتير التحرير:

عدنان فرزات

ثمن العدد

الكويت: 500 فلس، البحرين: 750 فلسا، قطر: 8 ريالات، دولة الامارات العربية المتحدة: 8 دراهم، سلطنة عمان: ريال واحد، السعودية: 8 ريالات، الأردن: دينار واحد، سورية: 50 ليرة، مصر: 3 جنيهات، المغرب 10 دراهم.

الاشتراك السنوي

للافراد في الكويت 10 دنانير.
للافراد في الخارج 15 ديناراً أو ما يعادلها.
للمؤسسات والوزارات في الداخل 20 ديناراً كويتياً.
للمؤسسات والوزارات خارج الكويت 25 ديناراً كويتياً أو ما يعادلها.

المراسلات

رئيس تحرير مجلة البيان ص.ب34043 العديلية - الكويت الرمز البريدي 73251 - هاتف المجلة: 2518286 - هاتف الرابطة: 2518282 / 2510602 - فاكس: 2510603

موقع رابطة الأدباء على الانترنت

WWW.KuwaitWriters. Net

البريد الالكتروني

Kwtwriters@ hotmail.com

قواعد النشر في مجلة «البيان»:

مجلة «البيان» مجلة أدبية ثقافية ، تصدر عن رابطة الأدباء في الكويت، وتعنى بنشر الأعمال الإبداعية والبحوث والدراسات الأصيلة في مجالات الآداب والعلوم الإنسانية، ويتم النشر فيها وفق القواعد التالية:

1 - أن تكون المادة خاصة بمجلة البيان وغير منشورة أو مرسلة إلى جهة أخرى.
2 - المواد المرسلة تكون مطبوعة ومدققة لغويا ومرفقة بالأصل إذا كانت مترجمة.
3 - يفضل إرسال المادة محملة على فلوبي أو CD .
4 - موافاة المجلة بالسيرة الذاتية للكاتب مشتملة على الاسم الثلاثي والعنوان ورقم الهاتف ورقم الحساب المصرفي.
5 - المواد المنشورة تعبرّ عن آراء أصحابها فقط.

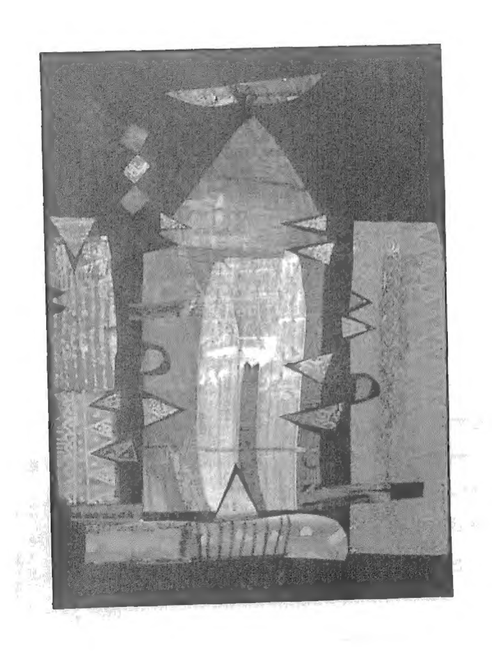
LITERARY JOURNAL ISSUED
BY KUWAIT WRITERS ASSOCIATION
(441) April - 2007



Al Bayan

Editor-in-chief
Hamad Abdulmohsen Al Hamad

**Correspondence
Should Be Addressed To:
The Editor:
Al Bayan Journal
P.0. Box: 34043 Audilyia -kuwait
Code: 73251 - Fax: 2510603
Tel: (Journal) 2518286 - 2518282-2510602**



الشعر والحضارة

بقلم : عبد الله خلف

قال أبو عثمان الجاحظ في كتابه "البيان والتبيين" من قدر الشعر وموقعه في النفع والضر، أن ليلى بنت النضر بن الحارث بن كلدة، لما عُرضت للنبي عليه السلام، وهو يطوف بالبيت الحرام، استوقفته فأنشدته من شعرها بعد مقتل أبيها ولما فرغت قال عليه السلام، لو كنت سمعت شعرها ما قتلته. (١)

وذكر صاحب العقد الفريد أن الرسول صلى الله عليه وسلم، سمع أبياتاً لسويد بن عامر يقول:

لا تأمنن وإن أمسيت في حرم
إن المنايا بجنبي كل إنسان
والخير والشر مقرونان في قرن
بكل ذلك يأتيك الجديدان

فقال النبي عليه السلام:

لو أدرك سويد الإسلام لأسلم.. ولو شئنا أن نمضي مع الأثر الشريف لرأينا الكثير عن الشعر الذي سما بقائليه.. وفي بيان فضله من ذلك قوله عليه السلام: "إن من الشعر لحكمة" (٢).

وقال عبد الله بن عمر بن الخطاب رضي الله عنهما: قدم رجلان من المشرق فخطبا، فعجب الناس لبيانهما فقال رسول الله صلى الله عليه وسلم "إن من البيان لسحرا".

وكان لحسان بن ثابت شأن كبير عند رسول الله وهو يستمع إلى شعره. حيث قال له عليه السلام: جزاؤك الجنة يا حسان... (٣)

وكذلك ما كان من شأن كعب بن زهير، حين أنشد رسول الله (صلى الله عليه وسلم) قصيدته (بانت سعاد) فلم ينكر النبي قوله فأقر ما سمعه منه ووهب له بردته تقديراً لشعره.. وقوله (صلى الله عليه وسلم) عن الشعر:

---

(١) البيان والتبيين: ٤/, ٤٣ العقد الفريد: لابن عبد ربه ٣/, ٢٧٦

(٢) رواية ابن ماجه ١٢٣٥/٢ وكذلك الترمذي وأحمد والدرامي.

(٣) زهرة الأدب: ٤/, ١١١٧



"إنما الشعر كلام، فمن الكلام خبيث وطيب" (٤).

وقال عليه السلام: لا بأس من الشعر لمن أراد انتصافاً من ظلم واستغناء من فقر.

ولم يكن الشعر عند صحابة الرسول أقل شأناً ولا أدنى رتبة فقد قال ابن عباس: "إذا سألتم عن شيء من غريب القرآن فالتمسوه في الشعر، فإن الشعر ديوان العرب .. كما قال: رضي الله عنه:

"محاسن الشعر تدل على مكارم الأخلاق وتنهى عن مساويها"

والشعر عالم رحب تصعب إحاطته في إطار ضيق،والشعر العربي موسوعة سماعية بدأت بالرواية الشفوية حتى دُونت في عصر التدوين في القرن الثاني للهجرة وما بعده. وقاعدة الأدب الأولى، هو الشعر الجاهلي. "لقد تصاعدت فيه قيمة الشعر الجاهلي حتى أصبحت تعادل قيمة الأصل الروحي والقومي للأمة العربية.والشعر العربي عامة والجاهلي خاصة هما مصدر علوم اللغة والتاريخ والآثار أحياناً وعلوم البلاغة والبديع"(٥) وبقي الشعر مرجعاً لمعرفة البلاغة القرآنية، ومفرداته وغريب القرآن وما جاء في الأحاديث الشريفة وأقوال العرب.

والمتطلع إلى الشعر العربي القديم يرى أصول بنية اللغة وقيمها الذوقية والجمالية ولا زال الشعر العربي هو المرجع التالي لكتاب الله عز وجل وحديث رسوله الكريم" والشعر الجاهلي هو كالشعر في العهود التي تلت حتى اليوم، منه ما أفاد اللغة والفكر العربي فحافظ عليه الدهر ووثقه حتى سلمه للأجيال التي تواترت حتى وصل إلينا كمدرسة فكرية علمية واسعة" (٦).

وهكذا يظهر في كل عصر مئات من الشعراء، فيسقط معظمه أمام النقد والذوق والفكر فلا يبقى منه إلا الشيء اليسير.هكذا كان في العصر الأموي والعباسي ثم العهود التي توقف فيها الشعر الجيد في العهد العثماني.

وفي عصر النهضة الفكرية منذ أوائل القرن العشرين أخذ بعض الشعراء يحاكون الموروث الشعري القديم وبرز بعد ذلك قلة من المبدعين فيه أمثال حافظ إبراهيم وأحمد شوقي وفي العراق معروف الرصافي والجواهري، وظهرت مدارس ومذاهب للشعر وسوف يحكم عليها الدهر فيمكث الجيد ويذهب ما دون ذلك..

---

(٤) العمدة أ ج ١/ ٩٠، محاضرات الأصفهاني ١/ ٣٦.

(٥) موسوعة الشعر العربي/ مطاع صفدي وايليا صاوي ج/١/المقدمة..

(٦) الشعر ديوان العرب : شعراء المعلقات الباب الأول: عبد الله خلف- المكتب العربي- الاسكندرية ١٩٨٨م.



توهم العرب القدماء من قبل باعتقادهم أن الشعر توقف إبداعه على العرب دون غيرهم كما اعتقد الجاحظ، فإن ذلك سببه عدم الإطلاع على الفكر العالمي وما تركت حضاراتهم من أسفار فيها ذخائر الشعر. من ذلك:

أولاً : (الإلياذة) التي نظمها هوميروس في الأدب اليوناني فقسم الشعر إلى أنواع ثلاثة الملاحم،والمسرحيات والأغاني.

ثانياً: "الشاهنامه" في الأدب الفارسي القديم للفردوسي وهي ملحمة في أخبار ملوك فارس، وقادتها وجيوشها وأساطيرها، وتنافسهم على احتواء العالم القديم مع اليونان.

ثالثاً: ملحمة الهند الكبرى (فالمها بهارتا) التي تأخذ بالإنسان نحو السّمو تدريجياً إلى مصاف الآلهة للوصول إلى (النرفانا) أي الفناء في الوجود الأكبر..

واحتفظ الشعر بأنماط من الفكر والفلسفة والعقائد الروحية ..والحكمة وعلم الأخلاق. قال الأديب الشاعر البحريني إبراهيم العريض في كتابه (نظرات جديدة في الفن الشعري) حول الملاحم العالمية:

لم تكن نزعة الهند الصوفية لتترك أبناءها يهفون في التغني بجلال الطبيعة – دون جمالها– التي تحيط بها آفاقهم إلى غير التجرد الخالص والمثالية، بخلاف ما كان عليه الحال عند اليونان في نزعتهم الواقعية التي تدين بغير الجمال، وليس عهدنا ببعيد عن طاغور الذي يحضرني في بعض أغانيه قوله: قالت الزهرة للشمس: كيف أستطيع أن أعبدك؟ فقالت بسكوتك ونقاوتك، أو قوله تتحدث إليَّ الطبيعة بالصور فتجيبها روحي بالأغاني. (٧)

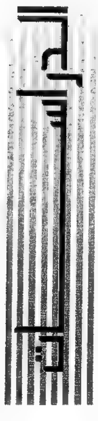
---

(٧) إبراهيم العريض نظرات جديدة في الفن الشعري الفصل الأول حقيقة الشعر عند الأمم.





ورش الكتابة : أنموذج السّرد



بقلم: د. أحمد فرشوخ

(المغرب)

ورش الكتابة: أنموذج السّرد

بقلم: د. أحمد فرشوخ
(المغرب)

١ - سيرة النص

رغم كون النص إنتاجاً إنسانياً فإنه لا يُعطى دفعة واحدة، إذ له حياته المعقدة في التكون (genèse)، والتي تتشكل عموماً من مراحل أربع: تبدأ المرحلة الأولى باتخاذ قرار الكتابة، واختيار البرنامج، وولوج العالم التخييلي انطلاقاً من مُستهلّ الكتاب؛ حيث العبارات الأولى، والصفحات الأولى تلعب دوراً حاسماً في ولادة النص الحافلة، ككلّ ولادة، بمخاض عسير. وهذه المرحلة البدئيّة تتضمّن نماذج المخطوطات المشتملة على قوائم الكلمات، والتوجيهات، والعناوين، والتصاميم المطوّرة بصورة سيناريو، والوثائق الاستكشافية المأمول استثمارها لاحقاً.

هكذا عاد "فلوبير" عام ١٨٧٥، إلى ما سبق أن سوّده من ملاحظات وإلى تصميمه القديم، ذي الأقسام الخمسة، وترجع جميعها إلى عام ١٨٦٥، فلم يَرَ فيها ما يفيده في منظوره الجديد لروايته "مدام بوفاري". وبذلك يتبيّن لنا التحوّل الجذري للمشروع خلال عشرين سنة، والذي ألزم المؤلف بالبداية من "الصّفر.

وهذه البداية الجديدة، رغم ابتكاريتها، تحمل بذور البداية الأولى، ولو من خلال المحو والتناسخ والمناقضة. وهكذا، أمضى "فلوبير" خمسة عشر يوماً وهو يفكر ويحلم بروايته دون أن يخط حرفاً واحداً، وحين اكتمل كل شيء في مُخيلته واستشعر القدرة على تمثل العالم التخييلي لنصه بشخوصه وفضاءاته وقيمه وأساليبه، بدأ بتأليف مُخطّط - سيناريو من ثلاث صفحات، رهيفة الدّقة، بالغة التكثيف، تتطابق مع الأقسام الثلاثة لعمله الأدبي الذي فطره فيما بعد (١).

وتبدأ المرحلة الثانية، مرحلة الكتابة، بالتنفيذ العملي للمشروع، وفيها يكمن قوام تكّون العمل الأدبي: أي ما يُسمّى، بنوع من التعميم، مُسودّات العمل التي تستوعب مختلف صنوف المخطوطات، المقرونة بملف وثائقي مُنقح يتميز عن الملف الاستكشافي للطّور البدئي.

وإذا كان الملف الوثائقي المُطوّر يتضمّن "الجوّ العامّ" للرواية من جهة الصّوغ الضبابي للزمان، والأمكنة، ونماذج الشخصيات، ورموز المجتمع، وتقنيات السّرد. فإنّ ملف الكتابة يحتضن مصير التحقق النصي؛

■ أمضى "فلوبير" خمسة عشر يوماً وهو يفكر ويحلم بروايته دون أن يخط حرفاً واحداً، وحين اكتمل كل شيء في مخيلته واستشعر القدرة على تمثل العالم التخييلي لنصه بشخوصه وفضاءاته وقيمه وأساليبه، بدأ بتأليف مُخطّط - سيناريو من ثلاث صفحات، رهيفة الدقة، بالغة التكثيف:

وقبل بلوغ المخطوط النهائي، ثمّة نقلات متعددّة وعثرات وتردّدات. فالصفحة الواحدة، عند روائي مثل "فلوبير أو بلزاك" قد تعاد كتابتها بين خمس وعشر مرّات، قبل أن تبلغ الصيغة الأخيرة.

وقد نُلفي في بعض حالات الكتابة المعقدة و"المستحيلة"، كما في التمفصلات والحبكات الدقيقة والقويّة، اثنتا عشرة أو خمس عشرة وحتى عشرين نسخة متوالية للمقطع الحكائي ذاته. ويُمكننا على العموم، تمييز ثلاثة أطوار يعبرها الإعداد المتمهّل للمخطوط النهائي: طور السيناريوهات المحرّرة، المتضمّنة لمعمار الرواية بأعمدتها وبنياتها التحتية، وآثار صُنعها البارزة. وطور الكتابة الأولية، المشتملة على تحرير مُسهب قد ينقلب إلى إيجاز، كما في حالة "فلوبير"، أو على تحرير خُطاطي يتّسع ويسترسل ويفيض، كما في النموذج البلزاكي. وأخيراً، طور التحرير الملموس، أو "التبييض"، حيث بزوغ ظاهر النص، وانتظام علامته انطلاقاً من فوضى المسودّات وجيوبها المتشابكة. وحينئذ، يغلب الشطب على الإضافة، أو العكس.

المسودات تكشف المعاناة

وتكتسي المخطوطات والمسودّات قيمة نفيسة في مُقاربة العمل الروائي، والأدبي عامة: إذ فضلاً عن هدمها للشرعية الفلسفية لمفهوم "الإبداع" الأنطولوجي، ونقضها لفكرة العبقريّة والأصول، فإنها تفيدنا في استكناه التاريخ المدقق للنص وظروفه الحواريّة، وكذا في التعرف على أحواله والإمكانات الضامرة فيه، والتعدّد العميق لشكله ورؤيته.

فمهما سعى النص لمحو آثار التحققات الأولى بتناقضاتها ونقائصها، ومهما اجتهد في إرهاف الحذوف ومُواراتها، فإنّ ما حُذف وأُلغي أو حُوّل قد ينتقم لنفسه، لأنه يتسرّب إلى جهة ما خلسة وبدون وعي الكتابة، فيتنكّر وراء قناع، أو يشعّ عبر علامة، أو يصرخ في صمت، أو يتحوّل إلى لعب يلفح، وطاقة كامنة تولّد المعنى الدفين أو المُغيّب (٢).

إنّ مسودّات الكتابة دليلٌ على معاناة المبدع، وأرقه المتواصل، وقلقه المُضني، إذ للقلم لحظاتٍ يتأبّى فيها فيتمرّد على تحقيق المشتهى. وإذا نظرنا مرّة أخرى، إلى المثال الفلوبيري، وجدنا مُراسلاته حافلة بالملاحظات واللمحات حول مُعاناته وعذابه أمام الصّفحة البيضاء، إذ



يذكُر عن نفسه أنه كان يقضي أسبوعاً كاملا لكتابة أربع صفحات عندما كان بصدد إبداع رائعته "مدام بوفاري". وهي الرواية التي استغرقت من جُهده خمس سنوات صعبة من العمل المتواصل.

وممّا يثبت هذه المعاناة، المخطوطات التي تحتفظ بها مكتبة مدينة "روان Rouen"، مسقط رأس "فلوبير"، والتي يفوق عددها ١٨٠٠ مخطوطة (٣)، كلّها خطّها عميد تحديث الرواية في القرن التاسع عشر، وهو بصدد تشييد روايته الإشكالية. وقد يكون في كل هذا ما يفسر قوله: "إني أخاف دوماً من الكتابة" (٤). وهو ما يعني أنّ "فلوبير" قد عاش الأدب باعتباره نوعاً من الصعوبة الدائمة والمبدئية، وبتحديد أدق، باعتباره استعجالاً واستحالة في آن واحد (٥).

هذه العلاقة المزدوجة والمعقدة هي التي يُعبّر عنها "كافكا Kafka" فيما بعد قائلاً: "لا يريد القدر لي أن أكتب، لكنني أعلم أنني يجب أن أكتب" (٦). موقف المفارقة هذا، الذي يجعل من الكتابة "سلباً"، ينطلق من القصور المبدئي للغة ونقصانها التكويني وتزييفها لفرادة الذات والأشياء وتواطئها مع الوعي المشترك. وهذا ما يُحوّل الكتابة إلى عنصر كشف للتمزّق والارتياب وخواء المعنى. ومن هُنا، تغدو الاستعانة بالمسوّدات عُنصراً مُنيراً لورشة الكتابة، بل وأداة مُفيدة لتغيير وجهة مُقاربة النص، وذلك من جهة اعتبار الكتابة سيرورة مفتوحة على شتّى الاحتمالات والحدوس

■ **مهما سعى النص لمحو آثار التحققات الأولى بتناقضاتها ونقائصها، ومهما اجتهد في إرهاف الحذوف ومُواراتها، فإنّ ما حُذف وأُلغي أو حُوّل قد ينتقم لنفسه، لأنه يتسرّب إلى جهة ما خِلسة وبدون وعي الكتابة، فيتنكّر وراء قناع، أو يشعّ عبر علامة، أو يصرخ في صمت، أو يتحوّل إلى لعب يلغم، وطاقة كامنة تُولّد المعنى الدفين أو المُغيّب.**

والنّقلات. وبالتالي مشروعاً قيد التحقق وإن اكتملت مادّية النص، وكذا عملاً يهجره الكاتب دون أن يُنهيه: أي عملاً مُدبّراً وسلساً في آن، يُراوح بين الوعي واللاوعي، بين النضج والفجاجة، بين الإقدام والتردّد، بين البنية والتبنين، الخ.

هذا ما سعت لتوضيحه، من الزاوية اللسانية، دراساتٌ مجموعة في كتاب: "تكوّن النص: النماذج اللسانية" (٧)، إذ عالجت مسودات أدبية عديدة الكتابة الفرنسية والألمانية، من "مارسيل بروست" إلى "لوتريامون"، وتوقفت فيها أمام مظاهر متباينة من التحققات اللسانية. وما يعنينا من هذا الفهم النقدي الجديد، هو التفطن إلى حقيقة النقلة التي تنجزها الدراسة اللسنية، إذ تنتقل من معالجة اللغة "كأفعال منتهية وملموسة" إلى دراستها "كإنجازات متحركة": أي كإنجازات ذات أحوال جارية مُختلفة. ومن ثمّ، تضحى النصوص

■ **النّص الأدبي ممارسة إشكالية، أي حدثٌ يُعارض الخلق الفوري، وسلسلة تعارض الوحدة المغلقة، وانتظامٌ يُعارض الأصالة الخالصة، وشرطُ إمكان وجود يُعارض الضرورة المتعالية، واختلافٌ يُعارض الهويّة الجامدة. ومن ثمّ، فإن كل ولادة للنص تشترط اختراق الانتشار الخطابي السابق لها، وإغلاق الدائرة على الانبثاقات العشوائية، ونسف النّسخ المُزيّفة للعلامات، وتطفيف ردود الفعل الكاذبة، ومُواجهة "خُدع المقاطع الأرجوانية".**

خاضعة لتحولات وتحققات مُختلفة واقعة بين مقاصد وثغرات، وبين مُراجعات وتبديلات ونويات وأنساق تنحو صوب الاستقرار.

وفي دراسة موسومة: "من أجل قراءة للشطب" (٨)، تتناول الباحثة "جوزيت راي – دوبوف Debove - Josette Rey" بالتحليل والكشف عمليات الحذف والشطب والتنقيح التي تطاول عدداً من مسوّدات "مارسيل بروست"، وذلك في أفق الظفر " بالنص الأمثل texte optimal : أي ذلك النص الذي تُغفله الدراسات المقتصرة على تشخيص شعرية النصوص المكتملة والظاهرة. وبالتالي، ذلك النص الذي يحلم به المبدعون، والذي يتطلب بحثاً وصوغاً ترميزيّاً شاقاً قد يتعدّى الأسابيع والشهور والأعوام، ويستدعي المحو والإعادة والتبديل والتنقيح والشطب والزيادة. وكل هذه العمليات ترنو إلى "النص المعتمد"، المقترح للطبْع: أي للنص الأمثل غير القابل للتغيير مبدئياً، وهُو ما توحي به العبارة اللاتينية "nevarietur" الدّالة على الاستواء "النهائي" للمخطوط المُحرّر (٩). ونخلص من هذه المعالجة إلى تمييز حدّين يحتويان الصنيع الأدبي: حدّ يُعيّن النص في إمكان القبول الأدنى، أيْ في كُلّ جملة "مقبولة" لسانياً، وهو ما توفره المسودات الزاخرة بجمل عديدة مُتداخلة غير مُنسّقة ولا مُشذبة، لكنها غير لاحنة. وحدّ يُعيّن النص في تحققه "الأمثل" والمنشود، والذي قد يُحقق قسطاً من النص الذي تخيّله المبدع قبل إنجازه. وبين الحدّين عمليات تنصيصيّة عديدة، هي مجال اشتغال الباحث في المسودّات الأدبية.

إفشاء أسرار الكتابة

ومن اللافت، أن تكون مُسودّات النصوص العربيّة شبه معدومة في هذا المجال. وهذا ما قد يُفضي إلى طرح تساؤلات عدّة تروم تفسير هذا الغياب. فهل يعود ذلك إلى استمرار الاعتقاد بقوّة "الإلهام" المنافحة عن ميثولوجيا الكتابة وتعاليها، كما لو أنّها نور يُقذف في القلب والمخيلة؟ وهل يعني ذلك "تقديس" النص بما لا يجوز الكشف عن نقائص تخلقه؟ تقديسٌ ما زال في حاجة إلى مزيد التفكيك للنظر في آثاره الخفيّة على المقاربات النقدية التي، رغم تناولها لنصوص دُنيوية، نلفي بعضها مسكوناً بلا وعي موروث عن التأثر



■ الفن تجربة مرئية «بل» أيضاً ، عالم يُبنى كلّية من خلال التمثيل المنظوري . وبذلك ، تكون النافذة المفتوحة دالّة على الامتداد والتمثل اللاحق للعوالم المخلوقة . كما تكون تشخيصاً رهيفاً لمشكلة الخفاء والتجلي .

الضمني بتفسيرات النصوص المقدّسة وتمثلاتها للكتابة والحرف، أيعود ذلك إلى تقاليد "الصناعة" العربية التي تحظر إفشاء أسرار المهنة؟ وهل يكون الكاتب العربي مازال مسكوناً بصُور "النّبي" و "الحكيم" و "المشرّع" و "الطبّيب"؟ وهل تكون القوة السّحرية المزعومة، ما زالت مُلازمة لصورة الإبداع، بحيث يتوهم المبدع العربي بأنّه يقول للنّص "كُنْ فيكون"؟

هذه بعضٌ من الأسئلة التي، قد تنبثق عن غياب النّقد التكويني المُهتمّ بالمسودّات في أدبنا العربي. وإذ نكتفي بإثارتها والتأمّل في إيحاءاتها، ننتقل إلى المرحلة الثالثة المرافقة للتخلق النصي، حيث نقف عند "لحظة ما قبل الطباعة"، والتي تُعتبر الحالة الأخيرة للنّص المكتوب؛ حالة قد تكون شبه نهائية، لأنها لا تخضع سوى لاستدراكات طفيفة. ولأجل ذلك فهي تُعد بصورة النموذج الذي سيتحقق في النسخة المطبوعة.

وعلى هذه الوثيقة المقروءة بنوع من اليُسر، كانت تعتمد في السّابق الدراسات التحقيقية والتكوينية للأسلوب في بحثها عن الصيغ المختلفة للنص. ولقد دأب الكتاب، منذ الثلث الأول من القرن التاسع عشر، على الاحتفاظ بهذه الوثيقة والعمل على نسخها من قبل ناسخ محترف، قصد تسليمها للقيّم على المطبعة بدلاً من الوثيقة الأصل.

وهذه النسخة توازيها في القرن العشرين النّسخة المطبوعة على الآلة الكاتبة أو تلك التي يرسُمها الحاسوب في راهننا الحاضر.

هذا، وتشهد النسخة المذكورة **حدثيْن تكوينيّيْن، هما: إغفال الكاتب لتصحيح بعض الأخطاء التي تركها الناسخ، والتي قد تكون جسيمة أو طفيفة يُصَوِّبُها القارئ، ولرُبّما أوّلها بحيث تغدو "زلات سعيدة" تفتح نوافذ صغيرة تسهم في التّصوير الجزئي لبعض المعاني والصّور والتفاصيل والدُّليلات والتّرنيمات الرّهيفة. والحدث الأخر، هو التدخل الرّفيق في "نسخة التجربة المطبعية" كما هو حال "فلوبير"، أو توسيع النص من جديد عبر إضافات جانبيّة وهوامش تكميلية تكشف الوسواس الملحاح الذي يُصيب الكاتب ولو في آخر اللحظات، وذلك على نحو ما كان يفعل "بلزاك".**

وأخيراً، نصل إلى مرحلة الطباعة، حيث إنتاج "الطبعة الأولى" للنص، على مقاس التّصحيح النهائي الذي أجراه الكاتب.

غير أنّ إعادة طبع النّص مرّات عديدة في حياة الكاتب، قد يفتح المجال من جديد أمام التعديلات



والتنقيحات والزيادات. وقد تكون هذه التغييرات مُهمّة كما في رواية "الجلد المحبّب La peau chagrin" لـ"بلزاك"، أو طفيفة تمسّ الموازيات النّصية وبعض المقاطع السّردية المحدودة كما في روايات عديدة، من قبيل "الغربة" لعبد الله العروي (١٠).

٢ - الام الولادة

تأسيساً على ما سبق، يتّضح أن النّص الأدبي ممارسة إشكالية: أي حدثٌ يُعارض الخلق الفوري، وسلسلة تعارض الوحدة المغلقة، وانتظامٌ يُمارض الأصالة الخالصة، وشرط إمكان وجود يُعارض الضرورة المتعالية، واختلافٌ يُعارض الهويّة الجامدة. ومن ثمّ، فإن كل ولادة للنص تشترط اختراق الانتشار الخطابي السّابق لها، وإغلاق الدائرة على الانبثاقات العشوائية، ونسف النّسخ المُزيّفة للعلامات، وتطفيف ردود الفعل الكاذبة، ومُواجهة "خُدع المقاطع الأرجوانية" (١١) التي لا حياة فيها، ومُحاربة تسلل الأوهام الإبداعية التي قد تُضيء لبُرهة لتنطفئ بعد حين. إذ لا ولادة بدون حصر، وإبعاد وانتقاء، وإكراه، وتصنيف، وتقويم، وتوظيف: الشيء الذي يُفسّر لنا تكثيف النص للعنف والسلطة، بل وكتابته للجسد كاستعارة وكنص آخر. ألم يقل "نيتشه": "إنني أستعرض جميع ما كتب، فلا تميل نفسي إلا إلى ما كتبه الإنسان بقطرات دمه. اكتب، بدمك فتعلم حينئذ أنّ الدم روح، وليس بالسهل أن يفهم الإنسان دماً غريباً"؟ (١٢) ألم يكتب في سياق آخر: "يجب علينا دائمــاً أن نُولد أفكارنا من أعماق آلامنا، نغذيها بكل أمومة بكل ما لدينا من دم وقلب ورغبة وعشق وعذاب ووعي وقضاء وقدر"؟ (١٣)

وإذن، فصعوبات التكوّن النصي، منظوراً إليها من هذه الزاوية، يُمكن إضاءتها انطلاقاً من ثنائية الجسد والنص.ولاشكّ أن استعارتيّ "الدّم" و "الأمومة" تفتحان أكثر من أفق أمام من يُريد استخلاص النّظرية النصية النيتشوية.

ذلك أن الكتابة بالدم تؤشّر إلى النّص الحي الذي لا يتشبّأ ولا يتخشّب، لا يصير من سَقط الفن، ولا يُصاب بالسكون وسط الصيرورة. إنه النص المتدفق تدفقَ الدم في الجسد النابض الحُرّ والمعتّق. ومن ثمّ، فإن النص والجسد قابلان للاستبدال ليس بالمعنى الاستعاري فحسب، بل وبالمعنى "الملموس" أيضاً. فقد يكون الجسدُ نصّاً "حقيقياً" من حيث كون "الكلمات" فيه هي، دوافع ونزوات وأهواء ورغائب ووساوس. والدوافع تتراصف وتنتظم ويخالف بعضُها بعضاً في مركبات نفسيّة كـ"العبارات"، وتقوم بينها الفواصل التي هي النقاط والفاصلات بين الجمل. كما تقوم المعترضات لتقمع قولاً لا يقال تحت قول مُقال، كالدافع اللاشعوري تحت دافع شعور آخر مُباح. وبهذا يصيرُ الجسدُ نصّاً، ويضحى التفكير تنصيصاً (١٤).

أمّا استعارة الأمومة في اقتراناتها بالولادة والحمل والوجع والوضع، فهي تمجيد مؤلم لعمل



الإبداع؛ تمجيد يصل الولادة الفنية بالصيرورة النسوية وبالكيان الأمومي.

وبناءً عليه، تقترن الرّغبة بالسلطة، ويشتبك الجسدُ بالقوة. فهما لا يتنافيان، بل يتلاحقان وينتظمان وفق آليات معقدة من الإثارة والتحريض. وبهذا يغدو النص في انشباكه بالثقافة، صُنعاً جسديّاً بالأساس: فإمّا أن يقمع الجسدَ الذي كتبه فيروّضه وينفيه، وإما أن يُزهره فيستخلص الحدائق الكامنة فيه.

هكذا، تنبثق كثير من الرُّؤى في سياق مُعالجتنا لمسألة التكوّن التي تقترن بالمعاناة والولادة والمخاض والوجع... وكلها صفات جسديّة أمومية تستدعينا، مرّة أخرى، لاستضافة "نيتشه" الذي يرى بأن الحُب الأمومي شبيه بحُب الفنان لأثره، فلقد "جعل الحبلُ النساءَ أشد ليناً وصبراً وأشد خوفاً... وكذلك الحبل الفكري فإنه يُنمي طبع المتأملين، القريب من الطبع الأمومي؛ إنهم أمهات مذكرات" (١٥).

٣ - تجليات الميتاروائية

غير أنّ مُحاولة استكشافنا لآثار وتجليات هذه المعاناة، على المستوى النصي، تفضي بنا إلى طرق موضوعات جديدة، ضمن اتجاهات أخرى:

هُناك في البداية، كتابة بعض المبدعين لمذكرات موازية تؤرخ لحياة نصوصهم. ومن ذلك ما كتبه "أندريه جيد" بتزامن مع روايته "مزيّفو النقود Les faux monnayeurs" التي شرع في تأليفها سنة ١٩١٩ ونشرها سنة ١٩٢٦ . وخلال تلك الفترة، كان يحرص على تدوين الصعوبات التقنية والتّردّدات بين الأوجه والصّيغ المُختلفة للنص.

ورغم الكتابة النّيئة لهذا النص الموازي المواكب لرواية "جيد"، فإنّه ظل يحظى بحياة عارية تحكي سيرة الكتابة المتخلقة ضمن الورش الإبداعي.

وقريباً من هذا النّهج، أدرج "محمد برادة"، في خاتمة "الضوء الهارب"، كرّاسات إضافية تجسّد العلاقة المتحوّلة بالنص، وتشخص مُعضلات التصوير السّردي، واحتمالات العوالم الممكنة، والتجارب والاستيهامات الضّامرة تجاه الحياة والفن.

وقد يكون هذا التّرابط الذهني بين النص ومُختبره باعثاً على بروز ظاهرة "الرواية داخل الرواية" المُشخصة لمشكلات الصّنعة الأدبيّة، الرّاصدة لطبيعة الوعي الحرفي المتحكّم في الإنتاج الفني.

وهكذا، " تزاول الرواية، بموازاة اشتغالها النصي، تفكيرا في (الروائي le romanesque)، أي نقداً وربّما تنظيراً لمكونات العالم الروائي" (١٦). ومن ثمّ، وجدنا كثيرا من الروايات الغربية والعربيّة المحدثة تنهج استراتيجيات جديدة في كسر هالة الكتابة المكتملة، والتشكيك في اللغزية الباطنية التي طفق بعض المبدعين والنقّاد يُدافعون عنها، في محاولة للحفاظ على جوهرانية الإبداع وتكريس أسراره المنيعة.

ومن بين هذه الاستراتيجيات: اقتحام المؤلف لروايته مُعبّراً عن



صوته الخاصّ، وذلك من خلال طرائق عديدة تستحضر التعاليق والهوامش، ومُخاطبة القارئ ومحاورة النقاد والناشرين، وطرح التساؤلات، وزرع التشكيكات.

يُضاف إلى هذا، تعرية عمل الإنتاج، وتجديد النظر في العلاقة المستقرّة والمتواطئة بين أفقيْ القراءة والكتابة. وكذا تضعيف وتشقيق المحكي، من خلال مرايا النص المصقولة والمبهمة، المنتصبة في فضاء الإرصاد "Mise en abyme" (17). هذا الذي يتيح للرواية أن تتأمّل ذاتها في شبه نرجسيّة فنية، تثير أزمة التمثيل، وإشكال العلاقة بين الخارج والداخل؛ بل وإشكالية ذلك الحيّز الرنّان الفارغ، الذي منه تتكلم الكتابة عن نفسها معتمدة على قواها وطاقاتها الخاصّة المبعِدة لشبح الموت.

في هذا الصّدد، يُمكن التفكير في تلك العلاقة العميقة بين فن الرواية، وفن الرّسم. ذلك أن الأداة التعبيريّة للرّسامين تتيح لهم أن "يلتقطوا بذور لوحاتهم في أكثر من وضعة وشكل من خلال رُسيمات عديدة (croquis) تغدو هي بدورها جزءاً من إبداعاتهم، فضلا عن أنها تتيح ملاحقة أكبر عدد ممكن من التحققات للعمل الواحد" (١٨).

ونظن أنّ " الإرصادات " إبدالٌ نصي "للرُّسيمات"، إذ هي بمثابة "نُقط استهراب "Points de fuite"، تبدو فيها الخطوط المتوازية مُتلامسة وكأنها هاربة، وهي التي يستثمرها الرّسم المنظوري للإيحاء ببُعد العمق وتنضيد وتدرّج مستويات المكان المرسوم وفقاً لدرجات القرب أو البُعد من زاوية النظر الأصلية. ومن ثمَّ، تمثيل عدّة موضوعات مع تمثيل الحيّز المكاني الضّامّ لهذه الموضوعات بحيث تبدو مُنتشرة في مستويات المكان؛ كما يبدو المكان بدوره للعين المتموقعة في موضع واحد لا يتبدّل (١٩).

بناءً على ذلك، ينهض الرّسم المنظوري بتمثيل عدّة موضوعات مطويّة في الحيّز الذي توجد فيه بحيث تختفي الدعامة المادية للوحة لتُعوّض "بالمستوى الشفاف" الذي يمنح الرائي انطباعاً يُفيد بأن نظره يخترق ويستقر، في مكان خارجي متخيل يستوعب جميع هذه الموضوعات المترائية في مظهر متلاحق وتنضيدي غير محدود، وإنما يجد نهايته عند أطراف اللوحة.

النافذة المفتوحة

وهكذا تغدو اللّوحة شبيهة بنافذة لا تفيد، فقط، كون الفن تجربة مرئية؛ بل، أيضا، عالم يُبنى كليّة من خلال التّمثيل المنظوري. وبذلك، تكون النافذة المفتوحة دالّة على الامتداد والتمثل اللاحق للعوالم المخلوقة. كما تكون تشخيصاً رهيفاً لمشكلة الخفاء والتجلي، إذ قد يعمد "الفضاء التشكيلي إلى تجسيد لوحة تمثل بشكل دقيق الجزء المخفي من النافذة المفتوحة" (٢٠) بحيث يقوم الموضوع المتمثل في اللوحة بإخفاء الموضوع الواقعي الموجود خارج النافذة، لكنه يلجأ في الآن ذاته إلى

تمثيله من خلال الاسترجاع المُحاكي. وبهذا يصبح الموضوع فكرة داخلية، وصورة للتفكير، وبالتالي طيّا(pli) للخارج: الشيء الذي يُعيد الاعتبار للفن من خلال تجسيد قوته التأملية والتفكيرية، وتحريره من الأغلال القاسية للواقع المعطى.

وضمن هذا الفهم، تسعى الرواية من خلال نوافذها/ إرصاداتها إلى تخليق شكل نصي متحرّر تتوزع فيه الأنوار والظلال والخطوط والألوان السردية الشفافة والداكنة؛ كما تسعى لتوليد فضاء مُقعَّر تختفي فيه مرئيّات أخر، و" تنغلق فيه الأشياء على نفسها، بحيث تمحي الرّؤى وتتلاشى أو تختلط وتتشوش، إلى حدّ أن ما كان يُعتبر (...) في عداد البداهات، يصبحُ (...) متعذراً رؤيته" (٢١).

وإذا كانت صورة النافذة المفتوحة في فضاء اللّوحة توحي بوجود "لوحة وسط لوحة "tableau d'un tableau (22)، فإنّ صورة الإرصاد توحي بوجود رواية ضمن رواية، أو محكي صغير في محكي أكبر، أو تكثيف صورة سردية جزئية داخل فضاء نصي كلي: الأمر الذي يعني أن الأثر الفني كائن إحساسي يصبو للانتصاب من خلال حياته الداخلية وإنْ تراسلت مع قوى الخارج وسعت لتخفيف ثقله وطيّ امتداده وسعته.

وبخصوص "الاستهراب" المقترن بالمنظوريّة في الرّسم، يُمكن موازاته روائيّاً بإحدى الوظائف الأساسيّة للإرصاد على المستوى التركيبي، وذلك من جهة استحضار "التضمين "enchassement المنشغل بإيلاج السارد لحكاية ضمن أخرى، والهادف إلى إلحاق التغييرات بالمنظورات الروائية، وتنسيب الفضاء النّصي، وإخفاء حكاية ضمن أخرى.

وكما أن النافذة غدت مُغلقة لدى الرّسامين السورياليين، وذلك لتقويض التمثيل الكلاسيكي، والإيحاء بكلّ ما يمكن رؤيته مع أننا لا نراه، في إيماءة إلى لغزية الفن وسرّيته وخلوصه؛ فإن الإرصاد غدا لدى الروائيين الجُدد أداةً لكسر صلابة التشابه، وتفكيك الوحدة المتجانسة والتشاكل المترابط، وذلك من خلال تفعيل عمليّة "الانشطار" وتشقيق الواحد وهشم المتطابق وتوحيد المتناقض وتجميع المتنافر؛ الأمر الذي يحفز على التشكيك في يقين وبداهة المظهر الواقعي للأحداث والشكل المتسلسل للنص. وكلّ هذا مُخالفٌ للرواية التقليدية التي استثمرت التقنية ذاتها لخدمة فكر التشابه المتلاحم، حيث محاولة التغلب على التنوّع والتباعد عبر تجميع الأحداث والرؤى حول شخصية أو موضوعة أو علامة أو صورة أو عقدة.

هكذا يُمكن للرواية أن تُشخّص تكوّنها مُوارية داخل النص، مُنافسة في ذلك فنوناً وشعائر كثيرة. ولاشك أنّ صورتيّ "المرآة" و "النافذة" الحاضرتين في ملامستنا لظاهرة الإرصاد، من زاوية تكثيفها لبذور النص، ورسمها لمستقبله، وتشييدها الخفيّ للعلاقة القلقة بالواقع، تُغريان بفتح آفاق مُستجدّة للتحليل تتسع للتناظر المفترض بين الصورة والنص، بين المرئي والتعبير، بين الضوء واللغة (٢٣).



إلا أننا نفضّل، دعماً لمسار التناول، العودة إلى الآثار النّصية للتّضعيف (المرآة) والجواز (النافذة) ضمن العمل السّردي. إذ يتضح، في ضوء ما سبق، كون الرواية الحديثة تسعى من خلال توظيفها "للميتارواية" (٢٤) إلى توليد التساؤل حول العلاقة الدّقيقة والإشكالية بين التّخيل والواقع، وانتهاج سبيل "التجريب" المتوخّي للتخلص من المواضعات السّردية الواقعية الضيقة، وتفكيك البنيات الموروثة "المحكمة البناء" والمقوّية للإيهام المرجعي.

ومعروف أن الرواية العربية "الجديدة" سعت لتوظيف "الميتاروائية" في سياق مُجاوزة الحكي التقليدي واستعارة بعض التقنيات السردية للرواية الغربية الحديثة، والتحرّر من المفهومات القديمة للأدب والإبداع، وإنشاء وعي ذاتي يُزاوج بين الحكي والنّقد، ويؤزم منطق المحاكاة الجامدة.

ومن ثمّ، تتغيّر العلاقة بين الإنتاج الروائي والتلقي النقدي فيغدو النص فضاءً مفتوحاً لتبادل المواقع، وتشييد العوالم الخيالية المبتكرة المشخّصة لنوع من المسافة مع المراجع والسياقات، الكاشفة عن قلق الإبداع الذي يصنع نشوة القراءة وألمها أيضاً.

وضمن هذا السّياق نذكر: "عالم خرائط" لعبد الرحمان منيف وجبرا إبراهيم جبرا، "الديناصور الأخير" لفاضل العزاوي، "يحدث في مصر الآن" ليوسف القعيد، "وردة للوقت المغربي" لأحمد المديني، "رحيل البحر" لعز الدين التازي، "دليل المدى" لعبد القادر الشاوي"، "عين الفرس" للميلودي شغموم، "لعبة النسيان" لمحمد برادة ...الخ.

٤ - "الليالي" و"دون كيشوت"

غير أنّ ما يستدعي التأمّل هو حضور ظاهرة التفكير الواعي في النص في ذاته حتّى ضمن السّرود القديمة، وكذا ضمن السّرود الحديثة التي حافظت بصيغ متفاوتة على الموروث الحكائي.

ومن هذه السّرود العمل الخالد "ألف ليلة وليلة"، الذي تحاكي فيه شهرزاد المحاكاة ذاتها، من خلال حكايات تروي "قصّة عن عملية القص" (٢٥).

إنها، حسب بعض التأويلات، عمل يعبر عن بويطيقا غريبة، حيث لا يقلد الفن الطبيعة [فحسب]، بل يحاكي الفن نفسه (٢٦). وبناءً عليه يتخذ التعبير القصصي شكلا دائريا يجعل السّرد يلتفّ حول نفسه (يفترس ذاته؟) عبر نظم حكايات متكوكبة (٢٧) وحبكات متوازية، وتخليق أصداء ونقرات لصوت الحكاية الأصلي، أي للحكاية الإطار التي هي رحم "الليالي" ومنبتها.

فهل تكون نرجسية "الليالي" إظهاراً رهيفاً لخاصية لغوية عميقة مقترنة بالنحو الداخلي للغة؟ هل تكون تجسيداً "أنموذجيّاً" للأزمة الخلاقة الملازمة للأفق السّردي؛ أزمة اكتشفها الروائيون الجدد متأخرين فصيّروها طافية فوق النص؟ (٢٨). أتكون ظاهرة مرتبطة برؤية إسلامية عربية ترى الزمان

عوداً دائرياً (٢٩)، وبالتالي "مجرّة من اللحظات" (٣٠) قد تقضي على الزمان في ثقله وتعاقبه الظاهري؟ أتكون تجسيداً إبداعيّاً للكوجيطو على شاكلة "أنا أسرد، إذن أنا موجود"؟ وهل يعني هذا قابلية الحياة والقصّة لتبادل مواقعهما؟

أجل، إنّ استراتيجية "التبطين السّردي" هي تأمين على حياة شهرزاد؛ شهرزاد التي تجلس ليلة تلو الأخرى على فراش شهريار متأرجحة بين الحياة والموت على شفى حكيها اللاَّمُتناهي (ذلك ما تعبر عنه الشفرة العددية المضمّنة في رقم ألف ليلة وليلة)؛ شهرزاد التي تسرُد على حدّ السيف (ذلك ما قد يُفسّر جمالية وعمق التوتر السردي في الليالي، بل وفي مجموع السّرود العالمية الشّيقة: أليست الليالي - أنموذجاً مُحتملاً للسّرد الكوني؟). وأخيراً، شهرزاد التي تلعب بمرايا السّرد (لنتذكر تقنية الإرصاد) كاشفة عن الازدواج الداخلي لشخصيات حكاياتها، واجدة بُغيتها في الوحدة المنشطرة (لنتذكر أن الانشطار وظيفة أساس في تقنية الإرصاد).

وعليه، فإن تفكير الليالي في تكوُّنها، وبالتالي في حياتها، إنّما هو تفكير في الحياة الأخرى التي ضامنها السّرد. كما أنّه تفكير في حياة الجسد: الجسد الذي يتخذ من الحكايات ستراً ووقاية من الاغتصاب، تماماً، كما هو الحال، في العمل الميتولوجي الهندي (المهابهارتا) الذي يروي قصّة امرأة اسمها "درأبودي"، كان زوجها يلعب القمار فخسر، ثم خسر زوجته أيضاً. عندها جاء رابح القمار ليغتصبها لكنها طلبت من الإله "كريشنه" أن يمنع هذا الاغتصاب... فأصبح قماشها طويلاً. إذ كلما جاء الآخر لينزع عنها القماش الذي ترتديه، كان القماش يطول في يده ولا ينتهي. ومن ثم، عجز عن اغتصابها. وبهذا تكون استطالة القماش مناظرة لاستطالة السّرد: الشيء الذي يضمن كرامة الجسد وحق الحياة (٣١).

وواضح أنّ الاستطالة السرديّة إنما هي حصيلة تقنية التضمين التي تعتبر التمظهر التركيبيّ للإرصاد، هذا الذي يشكّل علامة ضمنية على نوع من الصّفاء الفني الذي تنعكس فيه مرايا النص الداخلية. وهو ما قد يدعونا لتعميق النظر في قضايا النّسب النصي والتشكّل العلامي، كما يدعونا لمزيد البحث في إشكالات "ما قبل النّص" و"ما بعده".

وبموازاة "ألف ليلة وليلة" الحافلة بالأنماط والتقنيات والخطاطات السّردية العديدة والمتشابكة، نلفي نصّاً آخر لا يقلّ قيمة وكونيّة: إنّه نصّ "دون كيشوت Don Quichotte لميغيل دي سيرفانتس "Miguel De cervantés، وهو "العمل - القالب لما لا يُحصى ماضيا ومستقبلا من المحكيات الروائية" (٣٢). وبمعنىً آخر، فإن المستويات السّردية لـ"دون كيشوت" تشكّل طرساً يكتب/ يمحو الروايات البطولية (الرّومانس) بما هي نصوص سابقة، كما يكتب أجنّة النصوص الممكنة والمحتملة ويرهصُ بعوالمها.



هكذا تشكل الرواية "تقداً خالداً لنفسها، مفترضة النصوص السابقة، ومجسدة أيضاً النصوص اللاّحقة التي سيتمّ إبداعها وفق استبدالها. من هنا نجد مستويات نصية ثلاثة، يترأسها على التوالي: السيد حامد، وسرفانيس، و"سرفانتس" " (٢٣).

هذا، ويكتسي القسم الثاني من الرواية أهميّة لافتة بالنظر لإلحاحه على ما وراء الخطاب (الرواية حول الرواية) وإظهاره لمختبر الكتابة الذي يرينا النصّ وهو في طور التخلق. بل إنّ ثمّة مشهداً نادراً ينفتح فيه السّرد على مطبعة، وهي المرّة الأولى التي تظهر فيها مطبعة من خلال رواية، وهنالك يقوم الطابعون بطبع كتاب عنوانه "دون كيشوت". وهو ما يؤشّر إلى تقليد أدبي يبدو فيه الأدب نوعاً من الخيال دون الادعاء بأنّه واقع، كما تبدو فيه الرواية مُتخففة من حجمها الهائل، متخلية عن مظهرها المخيف وقيمها الواهمة والمترفعة. ومن ثمّ نزولها إلى مستوى الحياة العادية، ومُخاطبتها للقارئ/ الإنسان كندّ وكصديق مُهذب مرح، قريب من العالم النصي وعارف بموادّ وحيثيّات تشكله.

وممّا يستحق التأمل، كون "سرفانتس" يُصرّح بأنّه ليس أب أثره وإنّما مُتبنّيه: أي أنّه أب كاذب، وبالتالي مجرّد استعارة وطريقه في الكلام؛ ممّا قد يفتح المجال، مرة أخرى، أمام فكرة "الكاتب وقرينه"، بل الكاتب ومُضاعفيه (L'auteur et ses doubles) إذ " ثمّة تعدّدية للمؤلفين تقابلها تعدّدية أسماء البطل. وسواء تعلق الأمر بهذا الأخير أم بأولئك، تتكشف الهويّة غير اليقينيّة" (٢٤). وهكذا تضعف الرواية سُلطة الكاتب، بل وتومئ ضمناً وجهراً إلى تناصّ الكتابة ومجابهتها للوجه المجهول. وعليه، يموت المؤلف التقليدي لكن الرّواية تظل حيّة تتكتب عبر خيالنا، وتمُرّ من خلالنا، لتكشف نقط ضعفنا وتوقظ وعينا كجناح طائر يُلامسنا، ويملؤنا فجأة بتوتر شاسع.

وفي نفس الأفق، وإن بوعي مغاير، تميت "ألف ليلة وليلة" مؤلفها: هذا الموت الذي منحها حياة عظيمة، وفجّر التأويل حول أصولها وأنسابها الرمزية ومنابعها الميتولوجية والمخيالية في الثقافة العربية والهندية والفارسيّة.

هكذا، نعود إلى موت المؤلف فيما نحن نتبيّن سيرة الكتابة من منظور التكوّن الذي فتح لنا مسارات وتأمّلات تتقاطع، ضمن مباحث نقدية ومعرفية عديدة، يمكن لها أن تتّسع لتشمل قضايا "التناص" و"قلق التأثير" و"مسألة البدايات والأصول" و"تاريخ الأشكال الأدبية" و"تاريخ تكوين النصوص المقدسة" و"صُور الشمور التاريخي" (٢٥). هذا ناهيك عن إغراء الانفتاح على الدّرس الانتروبولوجي، من جهة النظر إلى "التناص" في ضوء "الترميق Bricolage" بما هو مفهوم ثري قد يرى في النصوص " قصوراً فنية وإيديولوجية" مُشيَّدة بحصىً، وأنقاض خطابات قديمة، وقصص عتيقة؛ تؤخذ منها عناصر، ونويات وحبكات دقيقة، وأمشاج، وقطع، وكسور يتم تركيبها وفق بناء جديد ولغة جديدة وخيال مُبتكر ومقاصد مبتدعة.



الهوامش:

١ – بيير – مارك دوبيازي، "النقد التكويني" (ضمن) مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، ترجمة: د. رضوان ظاظا، مراجعة: د. المنصف الشنوفي، عالم المعرفة، عدد ٢٢١، مايو/ آيار ١٩٩٧، ص. ص. ٢٤ – ٢٧ .

٢ – تشكل الآثار الشاهدة على تكوّن النص والمتضمّنة فيه، تشكل معيناً خصباً لمقاربة " لا شعور النص" في شتى تمظهراته المعرفية والفنية. ومن ذلك ما شخصه "فرويد" في كتاب "موسى والتوحيد"، عندما حلل ببراعة عواقب "قتل" النّص الأولي (الأصل؟)، وصعوبة محو آثار التدمير والإضافة والتحويل والتعديل والإلغاء والانتزاع عن السياق الأولي. انظر:

S. Freud, Moise et le Mono- – theisme, Ed. Gallimard, coll. "idées", Paris, 948, p. 59.

٣ - عن: حليمة الشيخ، "ما قبل النص"، مجلة نزوى، العدد السابع والعشرون، يوليو ٢٠٠١، ص. ٦٦٥ ,

٤ – فيكتور برومبير: جوستاف فلوبير، ترجمة: غالية شملي، المؤسّسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٧٨، ص. ٢٦ ,

٥ – بيير شارتيه، مدخل إلى نظريات الرواية، ترجمة عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، ٢٠٠١، ص. ١٦٧ ,

٦ – المرجع نفسه، الصفحة ذاتها.

7- La genèse du texte: les modèles linguistiques, col. C.N.R.S, Flammarion, Paris, 1978.

٨ - عن: شربل داغر، "تحسين النص وتصحيح السيرة الشخصية"، مجلة نزوى، العدد الخامس عشر، يوليو ١٩٩٨، ص. ١٩ , والعنوان الأصلي للدراسة هو: "Pour une lecture de la rature". وقد يكون من الشائق استنطاق التناظر الصوتي بين "القراءة" و "الكتابة" و "الشطب" من خلال التحقق الكتابي الفرنسي: Lecture, Ecriture, Rature . فضلا عن الإغراء التأويلي الذي قد يفتحه تعبير: "L'écriture en tant que rature"، وذلك من جهة تردّد الكتابة بين الحضور والغياب: أي تردّدها بين التقييد والتثبيت المجاوز للنسيان، ودُخولها في نسيان آخر مقترن بالشّطب والمحو. وهذا قد يعني أن الكتابة محكومة بمبدأ النقص، فهي إذ تقيّد، فإنها تشطب ما قيّدته بحثا عن نوافذ دلالية متعددة تطل على فضاءات متفرّقة.

٩ – المرجع نفسه، الصفحة ذاتها.

١٠ – تراجع، ضمن هذا السياق، مقالة لصدوق نور الدين، موسومة: "رواية الغربة لعبد الله العروي – استراتيجية الحذف والإضافة"، مجلة "أوان"، العدد ٢– السنة الأولى، ٢٠٠٢، ص. ١٤٤ ,

١١ – يُنسبُ تعبير "المقاطع النصّية الأرجوانية الخادعة" للروائي الإنجليزي "جورج أورويل"، ويتضمّن تقويماً سلبيّاً لبعض اللحظات والنصوص السردية المفتقدة لرونق الكتابة ونشوتها، والتي انخدع بها الكاتب نفسه في مراحل معيّنة من تجربته الإبداعيّة، إذ كان ينقصها المبدأ المحّيي للعمل القصصي



والروائي. ينظر: برنارد كريك، جورج أورويل، سيرة حياة، ترجمة: ممدوح عدوان، نشر المجمع الثقافي، أبو ظبي- والمركز الثقافي العربي، الدار البيضاء وبيروت، الطبعة الأولى، ٢٠٠٣، ص. ١٠.

١٢ - فردريك نيشته، هكذا تكلم زرادشت، ترجمة فليكس فارس، دار القلم، بيروت، د.ت.ط، ص. ٦٤.

١٣ - نيتشه، العلم الجذل، مرجع سابق، ص. ٩.

١٤ - أفدنا في بناء هذا التناظر من أحد شُرّاح نيتشه، ذكره مطاع صفدي دونما اسم، في مقالته: "الجسدي/ الذاتي"، مجلة الفكر العربي المعاصر، عدد ٥٠ - ٥١، مارس - أبريل، ص. ١٣.

١٥ - نيتشه، العلم الجذل، مرجع سابق، ص. ٧٨.

١٦ - رشيد بنحدو، "حين تفكر الرواية في الروائي"، الفكر العربي المعاصر، يوليوز - غشت ١٩٨٩، ص. ٣١.

١٧ - تجدر الإشارة إلى أنّ إيثارنا لهذه التّرجمة، إنّما يرجع إلى سبْقها، من حيث كونها أوّل مقابل عربي، في حدود علمنا، لـ :. Mise en abyme وجليٌّ، أن هذه التقنية تطرح تعقيدات وتخريجات إبستمولوجية وفلسفية وفنية عديدة، ولا يخفى أن ثمة ترجمات أخرى تحظى بكثير من القبول، مثل: (التجويف/ د. حسن المنيعي)، (الانشطار/ د. أحمد اليبوري)، (التّقعير/ د. رشيد بنحدو)، (الارصاد المرآتي/ د. محمد برادة).

هذا فضلا عن تعريبات أخرى أقلّ شيوعاً، من قبيل: (التّصغير، التأمّل، التّرجيع). وللتذكير، يُنظر بصدد الترجمة ذات السّبق(= الإرصاد): جان ريكاردو، قضايا الرواية الحديثة، ترجمها وعلّق عليها: صياح الجهيم، مطبعة وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٧٧، ص. ٢٦١.

١٨ - محمد برادة، "اللجوء إلى حرية الكتابة"، سياقات ثقافية، منشورات وزارة الثقافة، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ٢٠٠٣، ص. ٢٩١.

١٩ - جمال أردلان، "المنظورية والتمثل، مقاربة فلسفية لمفاهيم المكان والرؤية في فن الرّسم"، مجلة فكر ونقد، العدد: ١٣، نوفمبر ١٩٩٨، ص. ٨٧.

٢٠ - المرجع نفسه، ص. ١٠٩.

٢١ - جيل دولوز، المعرفة والسلطة، مدخل لقراءة فوكو، ترجمة: سالم يفوت، المركز الثقافي العربي، بيروت، البيضاء، ١٩٨٧، ص. ٦٤.

٢٢ - انظر التحليل البارع الذي أنجزه ميشيل فوكو للوحة "الوصيفات "Les Ménines للرسام "دييغو بيلاسكيث Diego Vélas-quez"، وفيه يعالج فوكو إشكال التمثيل داخل اللوحة مستثمرا صورتيْ النافذة والمرآة. ويمكن اعتبار هذا التحليل تأصيلا فلسفيا لتقنية الإرصاد التي غدت مفهوما أساسيّا في النقد الحديث: ميشيل فوكو، الكلمات والأشياء، ترجمة مُطاع صفدي وآخرين، مركز الإنماء القومي، بيروت، ١٩٨٩ - ١٩٩٠، ص. ٢٩.



٢٣ – انظر اقتراباً من هذه التناظرات في: جيل دولوز، المعرفة والسلطة، مدخل لقراءة فوكو، الفصل الموسوم "الأبنية أو التشكيلات التاريخية – ما يُرى وما يُعبّر عنه"، مرجع سابق، ص. ٥٥ – ٧٦ .

٢٤ – عن: سعيد يقطين، "الميتاروائي في الخطاب الروائي الجديد في المغرب"، مجلة مواقف، العدد ٧٠ – ٧١، شتاء/ ربيع ١٩٩٣، ص. ١٩١ .

وللتنويه، فإنّ المقابل الإنجليزي "للميتارواية" هو: ""Metafiction، وقد نحتته الباحثة "Patricia Waugh" في كتابها "الميتارواية: نظرية الرواية الواعية بذاتها وتطبيقها، لندن،١٩٨٤" (بالإنجليزية). غير أنّ د. محسن جاسم الموسوي يفضل ترجمة "" "Metafiction بروايه النص"، وإنْ أورد ضمن دراسته تعريبات أخرى وصفها بالمحتملة، وهي: "ما وراء الرواية"، "الرواية المغايرة"، "الرواية الواعية بذاتها". والمقابل الأخير ورد في سياق ترجمته لعنوان كتاب ".P Waugh"، الذي نصُّه: Metafiction: the theory and practice of self - conscions fiction.

ينظر: د. محسن جاسم الموسوي، "رواية النص" خطاباً نقديا في الكتابة العربية المعاصرة (ضمن) الإبداع الروائي اليوم، أعمال ومناقشات لقاء الروائيين العرب والفرنسيين بمعهد العالم العربي بباريس (١٩٨٨)، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، الطبعة الأولى ١٩٩٤، ص. ٢٤١ .

٢٥ – فريال جبوري غزول، الليالي العربية، تحليل بنيوي (عن) عبد الوهاب المسيري، مجلة فصول، المجلد الثاني، العدد الثاني، يناير – فبراير – مارس ١٩٨٢، ص. ٢٨٥ . وننوّه إلى أن كتاب جبوري غزول (وهو أطروحة دكتوراه)، لم يترجم بعد إلى العربية (ولا إلى الفرنسيّة). ونورد هُنا توثيقه الكامل لأجل الإفادة البيبليوغرافية: Ferial Jaboury Ghazoul, The Arabian Nights: A structural Analysis (Cairo, National commission for UNESCO, 1980.

٢٦ - فريال جبوري غزول، الليالي العربية، تحليل بنيوي (عن) عبد الوهاب مسيري، مجلة فصول، مرجع سابق، ص. ٢٨٥ .

٢٧ – التكوكب أو "العلاقة التكوكبية"، مفهوم يُراد منه تشخيص التجاذب بين عدة عناصر، أو بيان علاقة التبعية، والمنحى الدائري في الحركة. وقدصكّه "كمال أبوديب" كنظير لـ: "."Satellite Relationship انظر ترجمته لكتاب إدوارد سعيد: الاستشراق، المعرفة – السلطة – الإنشاء، ترجمة كمال أبوديب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، الطبعة الثالثة، ١٩٩١، ص. ٢٤ .

٢٨ – يرى بعض الدّارسين في ظاهرة "الميتارواية" تعبيراً مواربا عن أزمة الفن الروائي الحديث واستشراف موته. انظر: رشيد بنحدو، "حين تفكر الرواية في الروائي"، مجلة الفكر العربي المعاصر، مرجع سابق، ص. ٤٣ .



وانظر، أيضاً، د. محسن جاسم الموسوي، "رواية النص خطاباً نقديا في الكتابة العربية المعاصرة"، (ضمن) الكتاب الجماعي: الإبداع الروائي اليوم، مرجع سابق، ص. ٢٤١ .

٢٩ - يُقيم عبد الكبير الخطيبي، في دراسة له حول "الليالي"، مُقاربة شيّقة وأصيلة بين الزمن القرآني (موت، حياة، موت، حياة في الخلد) والزمن الألفليلي (موت، حياة في النص، حياة في الزمن). وبصدد الزمن الأول يستشهد الخطيبي بالآية الكريمة الواردة بسورة البقرة (تكفرون بالله وكنتم أمواتاً فأحياكم ثم يميتكم ثم يُحييكم ثم إليه ترجعون(الآية. ، ٢٧ انظر: الدكتور عبد الكبير الخطيبي، "عن ألف ليلة والليلة الثالثة" (في) في الكتابة والتجربة، ترجمة الدكتور محمد برادة، دار العودة، بيروت، الطبعة الأولى،١٩٨٠، ص. ١١٦ .

٣٠ - هذا التوصيف العميق للزمان الإسلامي هو للمستشرق "ماسينون" وقد ورد ضمن الدراسة الهامّة المنشورة في الكتاب الصادر سنة ١٩٦٢ تحت عنوان "الزمان في الفكر الإسلامي". وينطلق "ماسينيون" في دراسته من كون المعرفة الإسلامية تتسم برؤية مغايرة للزمان، إذ لا ترى فيه امتداداً متواصلا (سلسليّا)، بقدر ما هو تكوكب ومجرّة من اللحظات.

كما أن الفضاء لا وجود له (بالمعنى الكامل)، وكل ما يوجد هو النقط التي تؤسّسه. فلا وجود في الزمان الإسلامي إلاّ للّحظة والآن والحين والبُرهة والشذرة الزمنية، وذلك في مقابل الزمان الأخروي، زمن الحساب والجنة الخالدة أو العقاب الخالد. وقد أعاد "جاك بيرك" استثمار هذه الفكرة الدقيقة في كتابه "إعادة قراءة القرآن "Relire le coran؛ وهو الكتاب الذي ترجمته جريدة "الاتحاد الإشتراكي" ضمن حلقات. وعنها أخذنا الفكرة المشار إليها. انظر: جاك بيرك، إعادة قراءة القرآن، ترجمة: مصطفى النحّال، الحلقة الثامنة، العدد ٥٩٧١، ١٦ دجنبر ١٩٩٩ .

٣١ - أفدنا في المقارنة بين ميتولوجيا "المهابهارتا" و "ألف ليلة وليلة" من فريال جبوري غزول. انظر الحوار الذي أجرته معها "الاتحاد الاشتراكي"، العدد ٧٠٤٠، ١٩ نونبر ٢٠٠٢، ص. ٩ .

وقد أنجز الحوار على هامش مشاركة فريال غزول في ندوة دوليّة حول "ألف ليلة وليلة"، نظمت بكلية الآداب بالرباط، بمساهمة باحثين دوليّين مختصين.

٣٢ - بيير شارتيه، مدخل إلى نظرية الرواية، ترجمة عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، ٢٠٠١، ص. ٤٣ .

٣٣ - جوزيف. إ. كيسنر، شعرية الفضاء الروائي، ترجمة لحسن احمامة، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ٢٠٠٢، ص. ٧٨ .

٣٤ - تراجع الدراسة الخاصّة "بدون كيشوت" الموسومة: Hamette Benegeli (ضمن) عبد الفتاح كيليطو، لسان آدم، ترجمة عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، ١٩٩٣، ص. ص. ٩١ - ٩٧ .

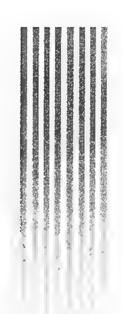


وقد أورد كِيليطو عنوان دراسته بالحرف اللاتيني عَنوة، لما يكتنف إسم المؤلف الحقيقي المزعوم من لبس مقصود ينعكس على الترجمة العربية من حيث تعدّد التسميات: سيدي حامد بن الانجيلي، سيدي حامد بن الأيلي، سيدي حامد بن النجيلي، السيد أحمد بن النغيلي.

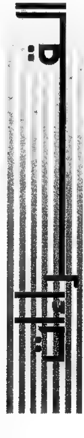
وقد يكون هذا التعدّد، في نظرنا، علامة على توتر الأنساب الرمزيّة للنص (المتخيل الإسباني/ المتخيَّل العربيّ)، فضلا عن الإيحاء بغفليّة المؤلف وتداخل المحكيّات.

٢٥ – تندرج القضايا الثلاث الأخيرة ضمن ما يُسمّى بمدرسة "تاريخ الأشكال الأدبيّة" التي ظهرت في العشرينات من القرن العشرين، وانبثقت من ثنايا اللاهوت الحُرّ واللاهوت الجدليّ. كما ورثت آثار التنوير في القرن الثامن عشر وبدايات النقد التاريخي للكتب المقدسة، والبحث المقارن بينها وبين الآداب القديمة خاصّة اليونانية والعبريّة. وكذا الانتقال من "نقد المصادر" إلى "نقد الأشكال"، حيث استطاعت التأثير في النقد الأدبي وتحويله من دراسة النص الثابت في المكان إلى دراسة النص المتحرك في الزمان.

لتوسُّع، يُمكن الرجوع إلى: حسن حنفي، تاريخ الأشكال الأدبيّة، مجلة عيون المقالات، عدد ١، ١٩٨٦، ص. ص. ٤٩ – ٧٦.



عبدالعزيز المقالح بين مسرح النكسة والبنية التراجيكوميدية



بقلم: د.وجدان الصائغ
(اليمن)

عبدالعزيز المقالح
بين مسرح النكسة والبنية التراجيكوميدية

بقلم: د.وجدان الصائغ
(اليمن)

مما لاشك فيه أن قراءة مجموعة (لابد من صنعاء) (١) للشاعر عبدالعزيز المقالح الصادرة عام ١٩٧١ لايمكن أن يتحقق بمعزل عن القيمة الإبداعية والجمالية التي أضاءتها على مستوى الوعي الفكري والثقافي والإنساني الذي منحها خصوصية التجربة الواعية بقسوة المرحلة التي عايشتها بثقلها السياسي والاجتماعي والاقتصادي.

وقد انعكس هذا الوعي بشكل أو بآخر على الأنساق الشعرية فتداخلت فيها الأصوات والملاقات الدرامية المتوترة عبر تشكيلات شعرية تحركت بين فضاء القصيدة وفضاء المسرح الشعري حيث شكل أحدهما ضمير الآخر وفضاءه ومرآته وإذا كانت القصائد بعنونتها (لابد من صنعاء- الأبطال والسبعون- من ذكريات عهد نازي- رسالة عامل في ميناء عدن يوم الاستقلال- اغنية الفارس المنتظر- فوق ضريح عبد الناصر- الشاعر الشهيد - بكائية ثور في حلبة الصراع- البرجوازي- حكاية مصلوب- الجلاء والشهداء- إلى جنود وصفي التل- إلى عمرو بن مزيقيا- عاش الشعب- مرثاة شهيد- الفدائي الحلم الإنسان- عدن ودونكيشوت- صورة لطاغية- الى أين ياشاعر الأرض المحتلة- قبلة إلى بكين- ....) تنتمي إلى حقل الترميز السياسي فإن الفضاء المسرحي بعنونته (مشهد من فصل) (*) يحيل إلى حقل درامي مشفر(٢) يمسرح القصيدة أو يشعرن المسرح وهي عنونة وامضة تمنح مخيال التلقي سانحة القفز فوق جغرافية السرد المسرحي بألاعيبه المتحركة بين الاسترجاع والاستباق والقطع والتوليف ليصل إلى البنية المسكوت عنها . ولا أريد أن أطيل في الموازنة بين القصيدة والمسرحية في هذه المجموعة اللافتة لأن الأمر باختصار هو عملية انتقال المخيال الشعري وترجله من القصيدة إلى المسرح لتعرية النسق السياسي المهيمن وعرضه بصورة ساخرة تقترب في بعض طروحاتها من الكوميديا السوداء تأمل مثلاً ماقاله عبد العزيز المقالح في قصيدة (صورة



لطاغية) (**) والمدونة عام ١٩٦١ :

لا أسميه فانتم تعرفونه
كل يوم فوق أجفان الضحايا تقرؤنه
في المقاهي تبصقونه
في الزوايا ...
عند أكواخ اليتامى تلعنونه
إنه اشهر من تاجر في سوق العبيد
في بلادي حيث لاشيء جديد
حيث لاشيء يفيد

* * *

لا أسميه فهذا وجهه ملتصق في كل حارة
يمنح الناس شعاره
ماهر في الكيد فحل في الدعارة
وأفانين الشطارة
والتجارة

ولو عادت ذاكرة التأويل إلى الأصول الدرامية للفن المسرحي وتحديداً الجناح الكوميدي – الذي يجد في الكوميديا أسلوباً إيجابياً قادراً على التغيير برفعه شعار الأمل على الدوام وبمحاربته الخطأ بالضحكة والبسمة (٣) -فإن وجه أريستوفانيس سيطل علينا وهو يهاجم الحاكم الديماجوجي كليون في مسرحيته الساخرة (الفرسان {424} ق. م (حتى أنه قرنه بتاجر الجلود وندد بسياسته في الوقت الذي كان فيه الأخير في قمة سطوته (٤) ولايبتعد كثيراً عن هذا الهم الايديولوجي الخطاب المسرحي الذي نحن بصدده فقد تمحور حول فضح شخصية السفير في حكومة واق الواق وملابسات اختياره وأسلوب تعامل ملك السند معه وعبر مهارة تقنية تتفنن في تكثيف الضوء على هذه الكينونة بوصفها بطلاً من أبطال هذا الزمان فمنذ العبارة الأولى (سفير واق الواق يقدم أوراق اعتماده إلى بلاط صاحب الجلالة ملك السند) نكون قبالة أمكنة عجائبية خارج إطار التاريخ والوجود (واق الواق- بلاد السند) لنتهيأ ووفق هذه الإشارة المخاتلة إلى استقبال أحداث خارقة للمألوف وهذه العبارة بالضرورة تشكل عضادة مكانية لافتة وجاذبة تستطيل مساندها لتلتحم بالعضادة الزمانية المفخخة التي وضعها المخيال التدويني قفلاً للنص (نوفمبر ١٩٦٧) وهي تنأى طباعياً عن المتن المسرحي لتضيء في ذاكرة النص والتلقي تاريخاً مرمداً ومثقلاً بانتكاسة المشروع القومي العربي الذي طرحه عبد الناصر وانتكاسة المد الثوري العربي ونكبة الذخيرة الثقافية لتجعلنا وجهاً لوجه مع مرارة الهزيمة من تشرذم وانشقاق وإلى ما لانهاية من متوالياتها البائسة الواخزة . إن هذه الومضة الزمنية المدججة بالعتمة تؤشر العلامة الفارقة في التاريخ العربي المعاصر بعد نكبة ١٩٤٨ التي أحدثت هزة في أعماق الإنسان العربي الذي استيقظ من حلم التحرر على كابوس الاحتلال ، بل يمكن القول أن ستة أيام من الهزائم الحربية قد اختصرت عمق الزمن العربي الجريح مثلما اختصر عنوان المسرحية (مشهد من فصل) عمق الوجع العربي بسبب من الهوة الفاصلة بين ما يحصل على الأرض



من خواء فعلي للنسق السياسي وبين فحولته الجسدية وحمأة لهاثه الفريزي الذي يوازي حمأة لهاث الإنسان العربي وراء لقمة العيش بمعنى أنها تفضي إلى ثنائية الحاكم الطاغية ومسانده التي تتحرك بخيلاء على مسرح الحياة والنص والمحكوم الذي بقي محكوماً عليه بالغياب داخل النص وخارجه ، وهي عنونة مراوغة تخفي في بنيتها المسكوت عنها فصولاً ومشاهد تتمسرح على أرض واق الواق وتطرح الإشكاليات الملتبسة التي يضج بها المكان الواقعي الرامز للهوية والانتماء، وقد مفصلت لغة البياض الفضاء التدويني لهذه (المسرحية/الومضة) إلى ثلاث شذرات ترقيمية تضيء انخطافات ترميزية تجعل (القارئ/المشاهد) في مواجهة حادة مع شروخ الراهن المعاش وعبر صياغة ساخرة تتجع في أن تكون خطاباً مضاداً ومعارضاً ، تأمّل كيف استطاع المقالح أن يتفيى الفكاهة لتكون الوجه الآخر للواقع الحزين البائس؟ :

(١)

(في قاعة مجلس الوزراء)

– رئيس الحكومة: ما رأيكم ؟ ما رأيكم ياسادة

في صاحب السعادة (........)

لقد رأيت أن أختاره ممثلاً لنا

لدى بلاط صاحب الجلالة (......)

لما وجدت عنده من اللباقة

وما رأيت فيه من رشاقة

لاشك انكم ستقبلون ؟

– الوزراء : موافقون

– الصوت : منافقون

– رئيس الحكومة : ماذا ترددون

– الوزراء : موافقون ... موافقون

لأنه يجيد الرقص .. يعرف الشوارع الخلفية

ويعرف المقاصف الليلية

يعرف كيف يرفع الكأس

وكيف يمسك السيجارة

كيف ينام فوق مكتب السفارة

– الصوت : انعم به ممثلاً .... للنوم والدعارة

– رئيس الحكومة : أشكركم ....

لقد عرفت كيف أختار الرجال للمناصب

وكيف احمل الأعباء والمتاعب

– الصوت : ماذا عن اللغة؟

– الوزراء : يجيدها لغتين أو أكثر إحداهما ليلية

ينطقها همساً على الفراش

وحين يصحو ينطق الأخرى مع السائق

والفرّاش ليس بحاجة إلى مترجمين

لأنه يحفظ جيداً (آمين)

– الصوت: الله ما أبرع جوقة المنافقين

بالعودة إلى اشكالية المكان (واق الواق) المطروحة على مسرح النص ومحاولة تقصي حركتها المراوغة بوصفها الشذرة الترميزية المربكة والمهيمنة فإننا سنلمح ثالوثاً زمنياً وصياغياً طريفاً ، يشكل الضلع الأول البنية السردية المعاصرة

لرواية (مأساة واق الواق) للشهيد الزبيري ، ويستند الضلع الثاني الأبعد زمنياً إلى المرجعية التراثية لحكايات (ألف ليلة وليلة) بصياغتها الحكائية ، ويتكيء الضلع الثالث والأخير إلى مسرحية (الطيور {414 ق م })لاريستوفانس بمرجعيتها الأسطورية وبنيتها المسرحية حيث الواق واق مملكة سحابية متخيلة تقع مابين الأرض والسماء (٦). وهو ثالوث يعيه المتن إذ يطرح ثقافة واسعة وقدرة على الغوص في اللاشعور الجمعي (الأسطورة- الحكايات) وصولاً إلى اللحظة الراعفة التي شكلتها مخيلة الشاعر الشهيد الزبيري فتستشعر رغبة المكبوت النصي في خلق متوازية طريفة بين المقالح الذي خرق النسق الشعري بانحيازه إلى المتن المسرحي وبين الزبيري الذي خرق المتن الشعري بانحيازه إلى المتن السردي والمهاد المشترك لهذه المتوازية الترميزية هي أرض واق الواق المكان (الخصيم/الحميم). زد على ذلك أن انتقالة كاميرا النص المحمولة إلى (قاعة مجلس الوزراء) تؤشر انعطافة مكانية تؤكد التوق إلى التركيز لا على تفاصيل المكان بل على مجريات الأحداث وغرائبيتها حيث التضاد الحاد بين الصورة الكاريكاتورية للشخصيات النمطية (وزراء واق الواق-رئيس حكومة واق الواق) وبين جدية (الصوت) الذي يمثل ضمير النص الرافض لما يحصل على الأرض ويتوق إلى إلغاء هذه المنظومة المسربلة بالأخطاء وإحلال أنساق

ناصعة محلها . بل أن توغل (الصوت) إلى نسيج الشخصية يعيد إلى ذاكرة التلقي دور الجوقة في العمل الدرامي الكوميدي(٧) إلا أن المخيال المسرحي ينجح في أن يخطفها صوب فضاء جديد لينزع عنها نبرتها الهازلة ويمنحها هوية جادة عبر التنديد بما يحصل (منافقون-الله ما أبرع جوقة المنافقين!) ومناقشة أسباب الخطأ (ماذا عن اللغة؟) بل إن {الصوت} يقوم بتعرية النسق السياسي والسخرية منه (انعم به ممثلاً... للنوم والدعارة) بأسلوب يحرك قاطرات النص صوب البنية التراجيدية المسكوت عنها المتكئة إلى جمر راهن متخم بالهزائم ومحشور تحت زمن مدلهم ملبد بالانتكاسات وقد نجح المتن الحاضر في أن يجعل ذاكرة التلقي وجهاً لوجه مع هزيمة ١٩٦٧ عبر مخاتلة شعرية مغلفة بسخرية مريرة تستبطن ملامح بطل المسرحية فثمة غارات ولكنها غارات غرائزية (غاراتك الليلية- غاراتنا الليلية) وثمة مقاصف ولكنها (المقاصف الليلية). وهي أزمنة مشفرة تؤكد رؤية هذه الكينونة الرامزة لنسق بأكمله إلى الأنوثة التي بقيت رهينة (الفراش) وحبيسة الأمكنة المكتظة بالغواية وإلى أبناء جلدته عبر استخدام أسلوب الإرهاب السلوكي إذ لا مجال لديها للتعايش مع هذه الانوات فهم ووفق هذه النظرة الاستعلائية النسق الخصيم والذي يجب أن يبقى متأهباً على الدوام وهلعاً ومترقباً للحظة الإبادة



والإلغاء ،وحتى استثمار الأفعال (يمسك-يرفع) تحيل إلى فضاء حربي فيمكن أن نتخيل حركة الإمساك بالسلاح ورفع الراية ولكن النص يستبدلها بـ(يعرف كيف يرفع الكأس/وكيف يمسك السيجارة) و النص يستبدل الصحوة والترقب بالانغلاق على الضياع (يعرف كيف ينام فوق مكتب السفارة) ويصل إلى الذروة حين يضعنا النص في الشذرة الثانية قبالة ملامح قلقة مرتبكة لـ(مغامر أفاق) لتتضح عمق الهوة الفاصلة بين شراسة الهزيمة التي أطاحت بأحلام الإنسان العربي البسيط المترعة بالتحرر والخلاص وبين انشغالات الفحولة السياسية المتحكمة بقراراتنا وخطاباتنا المصيرية باللهاث خلف المباهج الحسية الفانية وقد أعلن عنها النص صراحة بـ(يجيدها لغتين أو أكثر/إحداهما ليلية/ينطقها همساً على الفراش/ وحين يصحو ينطق الأخرى مع السائق/والفرّاش) وبكثير من التأمل في (ليس بحاجة إلى مترجمين/لأنه يحفظ جيداً ((آمين)) نستشعر توق النص إلى فضح طبيعة النسق السياسي الذي يتوسل بالآخر الراضخ وصوته المتحمس الذي يتعامى عن الحقيقة (-الوزراء :موافقون/-الصوت :منافقون/- رئيس الحكومة :ماذا ترددون/الوزراء :موافقون... موافقون موافقون) لتمرير حيلة سياسية نجح الصوت في تعريتها (منافقون)، وقد عزز هذا التأويل الأداء الاستعلائي لشخصية رئيس حكومة واق الواق: (رئيس الحكومة: ما رأيكم ؟ ما رأيكم ياسادة/في صاحب السعادة (.........)/لقد رأيت أن أختاره ممثلاً لنا/ لدى بلاط صاحب الجلالة (..........)/لما وجدت عنده من اللباقة/ وما رأيت فيه من رشاقة/ لاشك أنكم ستقبلون) فالمحمول اللفظي (لقد) وعبارة (لاشك أنكم ستقبلون) تؤكد هذه الطبقية الحادة داخل النسق الواحد والتي تصل إلى حد التهميش وهي تنجح في أن تؤكد وعي النص الحاد بالمحنة وتجعل ذاكرة التلقي في مواجهة حادة مع صناع القرار ليفهم مكامن الخطأ وعبر تقنية كوميدية - تتكيء إلى فخاخ تراجيدية تقبع داخل المتن المسكوت عنه - تندرج تحت ما أسماه النقاد بالضحك المنبعث من الشعور بالتفوق (٨) وقد عزز هذا التأويل النبرة الجذلى لهذه الكينونة: (-رئيس الحكومة : أشكركم ..../ لقد عرفت كيف أختار الرجال للمناصب/ وكيف أحمل الأعباء والمتاعب) فهذا الحوار المشتغل على تقنية الاحساس بالتفوق يدفع المتلقي قارئاً كان أم مشاهداً إلى السخرية من الخطاب السياسي الذي يمجد ثقافة الصمت ويحيد المنطق والواقع ويجعل من السلطة حقاً إلهياً موروثاً ، وهو بالضرورة سيقوده إلى التفكير في كيفية الخلاص من هذه المناخات المنخورة البعيدة كل البعد عن المسؤولية وعن الراهن السياسي المعبأ بالهزائم والراهن الاجتماعي الذي ينوء تحت أغلال الفاقة والحرمان، أن هذه البنية الحوارية باختصار استطاعت



أن تشكل منشوراً ثقافياً يعري النسق السياسي بإسقاطه أوراق توت الشعارات الزائفة، فيلعن صيرورة هذا النسق ذاتاً طاغية متفردة في صناعة سياسية متجذرة ، ويلعن تحول النحن القبلية إلى النحن النسقية ومن ثم إلى (الأنا) الفحولية المطلقة ،ويلعن اللحظات الراعفة التي مررت هذه القرارات دون نقد أو مساءلة حتى؟!، ويتحرك هذا البيان المضاد ليهيمن على المتن الغاطس للشذرة الثانية التي يغيب فيها (الصوت) الذي يمثل الضفة الناصعة ليعلو صوت الشخصية المعتمة المهيمنة على العمل الدرامي وأعني بها سفير حكومة واق الواق تأمل الآتي:

(٢)

(في بلاط صاحب الجلالة ملك السند)

- الملك : أين هي الأوراق؟

- السفير: أوراق من يا صاحب الجلالة ؟

- الملك : أوراق الاعتماد

- السفير: ليس معي أوراق

لعلها هناك في البلاد
وربما نسيتها لدى الحلاق
(يدخل حارس الملك وفي يده خطاب من ثلاث ورقات)
- الحارس : مولاي
- الملك: ....
- الحارس : لقد وجدنا عند مدخل المدينة
هذه الأوراق
مفتوحة مهينة
في مشرب ليلي
ألقى بها مغامر أفاق
في الطابق الصخري
(يأخذ الملك الخطاب ,يقرأ الورقة الأولى ثم يلتفت)
- الملك : هذه إذن هي الأوراق
أأنت مثلما يقول عنك دولة الصديق (......)
أفضل من ترسل واق الواق
كيف ترى أمورنا هنا ؟
بأي مستوى تريد أن تكون بيننا العلاقة ؟
ومالذي يشمله الميثاق
ميثاق دولتينا الحرة العملاقة؟
ماذا عن الحرب .... عن الجياع؟
ماذا عن القتلى ..... عن المناضلين؟
ماذا عن الغد القادم والضياع؟
ماذا ترى في كل هذه الامور ؟
سعادة السفير؟
- السفير: أرى بأن تبلغوا فوراً بيوت الليل والحانات
وشرطة المساء والعسس
أن يغمضوا الأعين عن نشاطنا اليومي
أن يكتموا الغارات
فهم كما علمت لا يغادرون همسة ولانفس
ولايجيزون المبيت في البارات
كما أرى الايباح للصحف
نشر تنقلاتنا الرسمية
فإنه جداً مخل بالشرف
وسوف نضطر إلى التهريب
فلاتظنوا فعلنا
لوناً من العدوان نحوكم أو التخريب
- الملك : لاخوف ياسعادة السفير
لأن شعبكم قد أغمض العينين



وأقفل الأذنين
وضاع في بنيه الرشد والضمير
سنغمض العيون نحن عن غاراتك الليلية
ونأمر الشرطة والحراس
أن يسهروا على مصالح العلاقتين
(السند - واق واقية)
ويمنحوا جنابكم
مالا يجوز أن يخطر في عقول الناس
فلتبدأوا الآن المهمة الرسمية

مما لاشك فيه ان تساؤلات ملك السند: (ماذا عن الحرب.... عن الجياع؟/ماذا عن القتلى..... عن المناضلين؟/ماذا عن الغد القادم والضياع؟/ماذا ترى في كل هذه الأمور؟) تشكل مساند ايحائية تنجح في أن تربط هذه الأمكنة العجائبية (واق الواق- بلاد السند) بالخضم العارم من التحديات السياسية التي يواجهها الانسان العربي (المناضل- الضائع- الجائع- القتيل) وهو يرقب النسق السياسي غب نكسة حزيران١٩٦٧ الذي يتحرك وبين فحولة القول وخواء الفعل وقد خاتل المخيال النصي حين جعلها داخل النص تتحرك بين خواء سياسي و فحولة جسدية أكدها صوت حارس ملك السند :(لقد وجدنا عند مدخل المدينة/ هذه الأوراق/في مشرب ليلي/ ألقى بها مغامر أفاق/ في الطابق الصخري) وحيرة سفير واق الواق الذي فقد أوراق اعتماده (ليس معي أوراق/لعلها هناك في البلاد/ وربما نسيتها لدى الحلاق) وفي هذا الفقدان إشارة دانية الدلالة إلى غياب المثل وضياع القيم بالانشغال بمباهج الجسد وقد عزز هذا التأويل الشغف بالأمكنة المغلقة المكتنزة بالغريزة (أرى بان تبلغوا فوراً {بيوت الليل {و} الحانات/} /وشرطة المساء والعسس/ أن يغمضوا الأعين عن نشاطنا اليومي /أن يكتموا الغارات/ فهم كما علمت لا يغادرون همسة ولا نفس/ولا يجيزون المبيت في {البارات/} كما أرى الايباح للصحف/نشر تنقلاتنا الرسمية/ فانه جداً مخل بالشرف/ وسوف نضطر إلى التهريب/ فلاتظلنوا فعلنا/ لوناً من العدوان نحوكم أو التخريب) وهذه الشخصية تشغل سلاح الإرهاب القولي فتتعالى في خطابها على المقامات السياسية وبعبارات تخرق أنساقها المألوفة (أرى بأن تبلغوا فوراً- وسوف نضطر إلى التهريب/ فلاتظلنوا فعلنا/ لوناً من العدوان نحوكم أو التخريب) والبنية الحوارية تنجح في أن تستبطن المكبوت النفسي لهذه الكينونة المتغطرسة التي لا ترى في الآخر أياً كان الإخصماً لدوداً متربصاً، زد على ذلك أن المتن النصي قد رسم خرائط باذخة العتمة للإنسان العربي (لان شعبكم قد أغمض العينين/ وأقفل الأذنين/ وضاع في بنيه الرشد والضمير) وهي جغرافية استفزازية كاريكتورية واخزة تسحب المتن الدرامي من فضاءات بلاد السند والواق واق صوب اللحظة الراعفة وتراجيديات الخذلان السياسي العربي الذي يمارس على الذات العربية أعتى طقوس القمع والإذلال وهي إيقاعية

تتحرك بين واق الواق وبلاد السند داخل المتن ولكنها خارج المتن تحرك مخيال التلقي لتقصي تفاصيلها الدامية وقد فضح قول سفير الواق واق لملك السند مساحتها الشاسعة (أرى بان تبلغوا فوراً بيوت الليل والحانات/ وشرطة المساء والعسس/ أن يغمضوا الأعين عن نشاطنا اليومي/أن يكتموا الغارات/ فهم كما علمت لا يغادرون همسة ولا نفس) فأية أمكنة مفخخة هذه وأية بروتوكولات دولية تلك التي تتآزر لتبقي الإنسان البسيط المهرول وراء قوته والمشغول بهموم رزقه باستمرار في حالة ذعر وفي حالة ادانة ؟! واي يتم سياسي شاءت الشذرة الثالثة والأخيرة فضحه ؟!:

(٣)

الصوت : مسكينة بلاد واق الواق

تخرج من ليل إلى ليل

تدوس افاقاً إلى أفاق

تفر من سجن إلى سجن

من قيد إخفاق إلى إخفاق

إن تجلى أرض واق الواق (المستعار له) في خاتمة النص أنثى مسربلة بالوجع (مسكينة بلاد واق الواق) والتماع الأمكنة الملبدة بالقمع (من سجن إلى سجن) والأزمنة المتخمة بالشتات والضياع(من ليل إلى ليل) لتتشكل من هذه الالتماعات متوازية دلالية تحاصر هذه الأم المبتلاة ولتتحول إلى قفص كبير يحجب الرؤية والهواء أمر ذو دلالة ايحائية مترامية الأبعاد زد على ذلك أن الأفعال المستعارة (تخرج- تدوس- تفر) قد نجحت في أن تكون مفاتيح مشفرة لقراءة النص المحايث للواقع الملتهب ، فالفعل الأول (تخرج) تسجل ذاكرته المعجمية حركة مدروسة للخلاص، والفعل الثاني (تدوس) يشير إلى شراسة هذه الحركة التي تهشم تحت أقدامها وجوه الاستبداد السياسي على اختلاف أشكاله ، ويضيء الفعل الثالث (تفر) لحظة الانبلاج التي تساوي غبش الحرية وقد بقي مرتهناً في البنية الغاطسة حين هيمنت دجنة الليل على الشذرات الدرامية الثلاث (المقاصف الليلية- لغة ليلية ينطقها همساً على الفراش- مشرب ليلي- بيوت الليل- شرطة المساء والعسس- المبيت في البارات- غاراتك الليلية-ليل- ليل-...). ومن اللافت أن المخيال النصي في الشذرة الأخيرة قد شاء ومكابدة جمالية حادة أن يجعل الكلمة الأخيرة من حق الصوت الرامز لضمير الإنسان العربي لتغيب تحت نبراته الراعفة كل وجوه القهر ليجعل أفق التلقي في حالة ترقب لا تضعفها عبارة (مسكينة بلاد واق الواق) لما تحمله في طياتها المسكوت عنها من إدانة لحالة التشظي والاستسلام والخنوع التي تحركت من الانوات لتطمس معالم المكان الحميم. أضف إلى ذلك أن الصياغة الشعرية للمتن المسرحي جاءت من منطلق أن الشعر هو المؤسسة الثقافية والحضارية القادرة على التسرب الى تفاصيل الروح والتي تدون مباهج الفرد



العربي ومخاوفه لتكون المسرحية برمتها بياناً ثقافياً معارضاً يؤرخ لجرح الذاكرة العربية ويشكل النسق السياسي فيها النسق المضمر للمعالجة الدرامية ولرؤى الشاعر عبدالعزيز المقالح إزاء مايحصل من مجريات سوريالية لاتمت للراهن المعاش بأية صلة ومن الجدير بالتذكير أن المقالح لا يمسرح القصيدة وحسب وإنما يبرمج أيضاً حركة الاشتغال الشعري للمكان من خلال تأسيسه لحركة موازية بين مكانين أحدهما معروف بامتداداته الحكائية (واق الواق- بلاد السند) والآخر مكان الحدث السياسي الممتد على مساحة الوطن العربي الكسير والمتسق مع بوهيمية الأحداث التي تجري في المكان الأول.

الهوامش :

(١) : عبدالعزيز المقالح ، لابد من صنعاء ،دار الهنا للطباعة ، صنعاء ١٩٧١:

(*) : نفسه ، ص ١٢٩

(٢) :وهو يذكرنا بمسمى سردي يخص الحوار حين يغيب الراوي ويعلو الحوار بين الاصوات ويتزامن في اطاره زمن القص مع زمن الوقائع . وللاستزادة ينظر: د. يمنى العيد ، تقنيات السرد الروائي ، دار الفارابي ، بيروت ١٩٩٠ ، ص٨٤ .

(**): عبدالعزيز المقالح ، ص ١٢٧

(٣) :وللاستزادة ينظر: د. محمد حمدي ابراهيم ، نظرية الدراما الاغريقية ،مكتبة لبنان ناشرون ، بيروت ١٩٩٤ ، مغزى الكوميديا ، ص ١٣٦ ومابعدها

(٤) : وتتقسم هذه المسرحية الى مشهدين جدليين كبيرين يرى من خلالهما المشاهد امامه كل المساوىء والشرور التي تهدد الشعب الاثيني انذاك مجسمة في تصرفات الشخصيات السياسية ، وقد عرض اريستوفانس مسرحيته باسمه الحقيقي مؤكداً على أن للمسرح رسالته تماماً كما لرجل السياسة رسالته ، ولايكفي ان يكون الكاتب المسرحي ماهراً في فنه ، بل يلزم في المقام الاول ان يكون صاحب رسالة فكرية وسلوكية ،ينظر: نفسه، ص٢١١

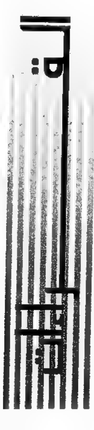
(٥) : نفسه ، ص٢٣٥

(٦) : اختيار مملكة واق الواق بين الارض والسماء لادانة الحروب وويلاتها . نفسه، ص٢٣٤

(٧) : الجوقة الكوميدية تنحاز الى المنتصر اياً كانت صفاته ضد المهزوم ايا كان موقفه السابق واتسمت بحركتها الرشيقة وبعدها عن الوقار والاتزان ، وللاستزادة ينظر : نفسه ، دور الجوقة الكوميدي ، ص١٢٢

(٨) : ينظر: مواقف الضحك وفلسفته ، نفسه، ص ١٣٠ ومابعدها

التناص وتناسق القديم والحديث
في لغة أميل حبيبي السردية



بقلم: د. يوسف شحادة
(بولندا)

التناص وتناسق القديم والحديث في لغة أميل حبيبي السردية

بقلم: د. يوسف شحادة
(بولندا)

■ "إخطية" و"سرايا بنت الغول" نموذجاً

تتميز أعمال الكاتب الفلسطيني الراحل إميل حبيبي (١٩٢١-١٩٩٦) بكثافة النص، وانفتاحه الهائل، وتعالقه وتداخله بنصوص أدبية، وعلمية، وتراثية متنوعة. هذا الانفتاح النصي البين صفة تلازم معظم أعماله، ولاسيما روايته الأخيرة "سرايا بنت الغول"، التي غالباً ما يطلق عليها اسم "الخرافية".

و"الخرافية" هذه لا تنتمي إلى الجنس الروائي التقليدي، بل تأخذ من الشكل السردي الطليق، غير المقيد، مطية لها؛ لذلك يغدو الانفتاح على النصوص الأدبية والتراثية، المحلية منها والعالمية، والاتكاء على الكتب المقدسة من قرآن وانجيل، واستقدام الأمثال والأقوال المأثورة، يغدو حالة طامحة مبررة، تضفي على عملية السرد طابعاً جمالياً، يجعل من "سرايا بنت الغول" عملاً فنياً يلبس من القديم ما يلبس، وينطق بمنطوق الحاضر الحديث ما شاء له الكاتب من قصص وحديث. فنرى عالماً مختلف الثقافات، والمعتقدات، والنظرات، يدمج المؤلف أطراف أقانيمه، فيصبح مجمعاً للتحاور والحوار، ومسرحاً للأساطير وغرائب الأفكار. ويمسي التعالق النصي سمة من سمات السرد اللائق، لا غنى عنه.

يتخذ تداخل النصوص، عند إميل حبيبي، أشكالا متنوعة تقوم بأدوار مختلفة في تغذية النص الأصلي بالنص المستعار، ويكون لها شأن عظيم في توسيع آفاق القارئ، ونقله من الواقع المعيش إلى فضاءات بعيدة، بعجيب الغرائب مسكونة، وبشطحات الخيال مفتونة، تشدها أساطير في رمال السراب مستترة. والنص المأخوذ لا يكون مجرد اقتباس لغرض محدد، بل يتشبع بدلالات لها وظائف فنية، تثري العمل الأدبي، وتقوي معانيه الإبداعية، وتعضد مراميه الفكرية. إن ذلك كله يسهم في خلق نص جديد يقدم معنى ممزوجاً، ويضيف إلى السرد فضاء رحباً، تتناغم في مساراته أصوات مختلفة متعددة. ويظهر صدق كلام جوليا كريستيفا عن موضوع التناص واضحاً عند قراءتنا النص الحبيبي، الذي يغدو "عبارة عن لوحة فسيفسائية من الاقتباسات، وكل نص هو تشرب وتحويل لنصوص أخرى".



يتناص إميل حبيبي، بقصد ووعي، مع نصوص يختارها من ذاكرته، التي استقت المعرفة الغنية المتشعبة من قراءاته أمات الكتب من تراث العرب القديم والحديث، ومن أساطير الأولين، ومن القرآن والعهدين القديم والجديد، ومن ثقافات الشعوب الأخرى من بلاد الهند وحتى بلاد الإغريق وبلاد الصقالبة. هذه الذاكرة كنز زاخر بشتى النصوص، والأقاويل، والأمثال، والحكم، أفاد منه صاحب "المتشائل" فائدة عظيمة. ولا يقتبس من المتون ومضامينها وحسب، بل يلجأ إلى محاكاة الشكل البنائي، واللغة، والأسلوب العربي القديم؛ فيكون أسلوب الروي والسرد، على طريقة الحريري والهمذاني في مقاماتهما الأسلوب الراجح الطاغي في معظم أعمال الكاتب، وعلى الأخص في "خرافيته" الأخيرة. لذلك أتت هذه الرواية منجماً لمقتبسات، ومقتطفات، وتضمينات مأخوذة من كتب التراث العربي العريق. يقول فاروق وادي وقد أدرك انغماس إميل حبيبي في ذلك التراث منذ أعماله الأولى: "والثقافة التراثية للكاتب، تتبدى في أسلوبه واستشهاداته، فهو يطور أسلوباً يقترب - أو يستفيد - من أسلوب المقامة العربية (...) وقدرة إميل حبيبي على الاستفادة من هذا الشكل، وتطويره في إطار أسلوبيته الساخرة، تظل عملاً خلاقاً يدفع من جديد إلى إعادة النظر في جزء هام ومهمل من التراث الأدبي العربي".١ ويكفي - للدلالة على ولع المؤلف بأسلوب الأقدمين وطريقتهم في الكتابة، واستخدام ما تيسر له من روائع تعابيرهم - أن نتصفح مقدمة "الخرافية" التي أصر حبيبي على تسميتها "خطبة المؤلف"، مشيراً في الهامش إلى أنه يفعل ذلك على طريقة الأقدمين في التقديم لمؤلفاتهم.٢

يعود صاحب "الخرافية" إلى التراث القديم، فيحاور المسعودي في "مروج الذهب" متناصاً معه في عدة مواضع من أعماله. فيورد في رواية "إخطية" مقتبسات من "مروج الذهب"، منها وصف لبحر الصين "الكثير الموج والخب": "وذلك أن البحر إذا عظم خبه وكثر موجه، ظهرت أشخاص سود طول الواحد منهم نحو خمسة أشبار، أو أربعة، كأنهم أولاد الأحابيش الصغار، شكلاً واحداً وقداً واحداً. فيصعدون على المراكب ويكثر منهم الصعود من غير ضرر فإذا شاهدوا ذلك تيقنوا الشدة. فإن ظهورهم علامة للخب. فيستعدون لذلك".٣

يتحاور حبيبي مع هذا المقتبس، ويتناص مع بعض من عباراته مسقطاً إياها على الواقع الغرائبي، الذي يعيش في الوطن: "أما أنا فحين أشاهد هذه الأقزام، وأشاهدها، أتيقن أن الشدة تشدني، وأنني أصارع الخب حتى لا يغرقني تحته. فكم من ليلة عدت فيها، بسيارتي، منهوك القوى من شدة القهر، فظهرت لي في وسط الطريق مخلوقات قزمية طول الواحد منهم نحو خمسة أشبار أو أربعة .. شكلا واحداً وقداً واحداً.٤ فإما أن يكونوا

في شكل بن غوريون صغير، أو في شكل ديان صغير. ولا يلتقيان، أمامي، في وسط الشارع. فإما عشرات البناغرة الصغار، شكلاً واحداً وقداً واحداً، وإما عشرات الديانات الصغيرة، شكلاً واحداً وقداً واحداً (...) وكانت هذه الأحابيش تمر، أحيانا، من تحت سيارتي دون أن يصيبها أو يصيبني سوء. ويؤسفني أن أعترف أن شرف هذا الظهور، أمامي في ليالي الشدة والخب، وهي مستمرة وتشتد حتى يومنا هذا، لم يقيض لأحد سوى بن غوريون الصغير وديان الصغير. لقد ذهبا وحل محلهما سواهما. غير أنهما لم يحلا عني، أحابيش! كنت أتمنى أن يخلفهما، مثلاً، بيغن صغير أو شامير صغير. فهو ملائم شكلاً وقداً. أو تصوروا، أرئيل شارون صغير. ماذا سيبقى منه، شكلاً وقداً؟ ولكن، ما بالمين حيلة" ٥.

كما نرى، فهذا التداخل النصي، بالنسبة لإميل حبيبي، هو الخط الواصل بين الماضي، الذي يستقي منه بعض مفرداته، والحاضر الذي يكون مسقطا لتلك المفردات (الخب، الشدة، الأحباش وشكلهم وقدهم الواحد)، التي تبقى واحدة، رغم أن فحواها يصبح شيئا آخر يرمز إلى واقع وشخصيات مختلفة.

تتعالق نصوص "سرايا بنت الغول" و"مروج الذهب" في لغة السرد الحبيبي مرات عديدة. فيوظف الكاتب خرافة، كانت شائعة عند بعض العرب، قبل الإسلام، ذكرها المسعودي في مروج الذهب، وهي أن طائفة من العرب في الجاهلية زعمت أن النفس طائر ينبسط في جسم الإنسان. فإذا مات، أو قتل، خرج من جسمه وحلق في فناء أهله يراقبهم. ويسمونه (الهامة)، ولا تزال الهامة محومة في فنائهم لتعلم ما يكون بعده فتخبره به. ويقول راوي "سرايا بنت الغول": "حجراً انفلت من من موقعه في قمة من قمم الكرمل (...) فإما أن ينزل على رأس مخلوق برداً وسلاماً وإما أن يخترقه دون أن يزحزحه عن مكانه أو أن يستقر حجر أساس لخلق جديد - عمارة يبنيها لكم بعرق جبينه وبهامته التي لن تفك عنكم بعد عودة روحه إلى باريها. قال: أما هامتي فستحلق في فناء البحر. وتحت رمال الشاطئ الجنوبي من الكرمل..." ٦.

أما ابن طفيل فيترك ظلاله بارزة على أجواء "الخرافية" عبر بعض تعابير عمله الفلسفي "حي بن يقظان"، الذي أيد نص حبيبي بدفعة فلسفية، جعلته يحلق في فضاء تناص فكري تأملي ذي معنى وجودي عميق: "قال: كل طوق يخفي مرآة. وأما مرآة الطوق الأسفل فغير صقيلة. فتنعكس عليها صورة الإنسان الحيوان. وأما مرآة الطوق الأعلى فصقيلة. فتنعكس عليها صورة الإنسان الإنسان. وأما مرآة الطوق الوسطى فمقعرة حتى تتلاشى جميع الصور في حقها وتبقى هي وحدها وتحرق سبحات نورها كل ما أدركته فتنعكس عليها صورة الإنسان النبي" ٧.

في محاولة منه لتذكير القارئ بفظائع الغزو، والاحتلال، والحروب،

التي مـازالت تدق عنق البشرية بسيفها الدامي، منذ بداية التكوين وحتى يومنا هذا، يلجأ الكاتب إلى استعمال جمل من استهلال لما رواه ابن الأثير عما شاهد من خراب، ودمار، خلفهما غزو المغول في البلاد. وقد راعه هذا المشهد المروع فكتب مستنجداً بعبارات قرآنية: "فيا ليت أمي لم تلدني، ويا ليت مت قبل هذا وكنت نسيا منسيا". ويكرر حبيبي تعابير ابن الأثير هذه في أكثر من موضع من خرافيته، لتوكيد وحدة الحال بين ما جرى على عهد المغول، وما جرى ويجري في فلسطين على عهد الصهاينة، فيقول: "والاحتمال كبير أن يكون الحال مثل هذا الحال منذ أن خلق الله آدم. فيا ليت أمي لم تلدني ويا ليت مت قبل هذا وكنت نسياً منسياً. هذا هو ما شاهدته عيناي من رفوف وأسراب بشرية قطعت مروجنا ووديانا وجبالنا الخضراء والجرداء والشايبة - حجلاننا لم تجد أعواد سمسم تلتجئ إليها وتختفي فيها من أفواه الصيادين بل وجدت سما أو ما هو أشد ظلما". ٨.

ومن الشعر العربي القديم يستدرج أبياتاً، غير قليلة، لشعراء كبار على رأسهم المتنبي وأبو العلاء المعري. في رواية "إخطية" يورد بيت أبي الطيب المتنبي الذي يذكر فيه بحيرة طبرية، فيضع هذا البيت بين قبضتي نصوصه على النحو التالي: "الطبراني، منذ أيام أبي الطيب المتنبي، هو كل من انتجع شاطئ البحيرة في شتاء وورد ماءها في صيف. لذلك تجدهم منتشرين، حتى قبل كارثة النشور، ما بين الفرات والنيل. وقد يكون أبو الطيب لم يسمع سوى زئيرهم حين قال:

ورد، إذا ورد البحيرة شاربا،

ورد الفرات زئيره والنيلا

ولو لم يتنبأ، في صغره، لما وجدوا له لقباً خيراً من هذه البحيرة، ولكانوا أبقوه لنا باسم أبي الطيب أحمد الطبري، علماً أن طبرية لم تخل، منذ ذلك الزمان، من الشعراء ومن صيادي السمك. وكلاهما شاعر ولا خيل عندهم ولا مال". ٩.

يبدو لنا، هنا، أن الكاتب أراد التوكيد على أن طبرية كانت، ومازالت، رمزاً تاريخياً، أبناؤها في انتشار مستمر حتى قبل حدوث النكبة، التي مزقت أهلها الذين برعوا في الشعر والصيد. يعود إميل حبيبي، بعد هذا التعليق على بيت المتنبي، ليتناص معه في معنى آخر يخدم تاريخ طبرية الغاص بالتشرد، والنكسات، والعيش مع الغزاة الذين قدموا إليها، وتركوا بصمات لغتهم عليها: "وقد يكون أجدادنا قالوا: الثوب "الشمط". فلما تجاوروا، في طبريا، تمازجوا فقالوا: "الشنط" و"الشنطة". وحملوها الى حيثما ورد زئيرهم، من الفرات حتى النيل". ١٠

وعلى ما يبدو، فإميل حبيبي مولع ببيت المتنبي هذا، فنجده يكرر بعض عباراته، مرة أخرى، في خرافية "سرايا بنت الغول"، ولكن بمعنى هزلي مضحك جديد، حيث يكتب: "فلاحت لهم صفحة البحيرة الساكنة التي كانت (...) على عهدها منذ أن ورد إلى مائها ملك الغاب



الذي كان زئيره يسمع ما بين الفرات والنيل فانقسم الآن إلى هزبرين اثنين – هزبر على الفرات وهزبر على النيل، هذا يهزبرعلى ذاك وذاك يهزبر على هذا. وكلاهما يهزبر علينا". ١١

وبعد هذا، يُدخل الكاتب إلى نصه كلمات عديدة من بيت المتنبي الشهير:

"نامت نواطير مصر عن ثعالبها
وقد بشمن ولا تفنى العناقيد"

فيقول معارضاً عجزه، وقالباً معناه، ليؤكد حقائق أخرى تجري على أرض فلسطين التي ابتلعتها ثعالب الغزو الجديد: "فجلسنا على صخورها العذراء جلسة نواطير مصر فلما فنيت العناقيد ولم يبشموا – أخذوا الماء واسترجعوا المجاري". ١٢

وتصبح الذكريات كالحمى تزور بطل "إخطية"، الحمى نفسها التي كانت تزور أبا الطيب المتنبي خجلة حتى قال عنها:

وزائرتي كأن بها حياء
فليس تزور إلا في الظلام"،

فنقرأ في "إخطية": "تعودنا الذكريات مثلما كانت الحمى تعود أبا الطيب – كأن بها حياء. ويكون حياؤنا من أنفسنا أشد من حيائها. وليس تزور إلا في الظلام حتى ولو كنا جاحظي العيون في رائعة النهار. فليس تعودنا الذكريات إلا إذا ادلهم ظلام واقعنا..."١٣

أما أبو العلاء المعري فيحلق صاحب "الخرافية" في تخيلاته الرحبة، فيغدو التناص مع "رسالة الغفران" تحليقاً في الخيال الفياض مؤكداً طابع "سرايا بنت الغول" الأسطوري. فمن خيالات "الرسالة" يقتطف عبارة "مخير في تكوينها كما شاء"، ويدخلها نصه جاعلاً منها جزءاً لا يتجزأ من مبنى جمله، ومعنى كلمه: "فليس أمير ابن أمير من يعطي جنية تظهر له في هيئة ضفدع. فيخفيها تحت طيات ثوبه إلى جوار صدره. فإذا جن الليل آوى إلى سريره وأخرجها من جلدها حورية من حور الجنان وهو مخير في تكوينها كما شاء". (من حكاية "حدائق الحور" في "رسالة الغفران").

سرايا نفسها تظهر كجنية، وتتشابك صورتها مع عالم "الغفران"، لذلك نراها أحياناً من جنيات الآخرة: "ويكون ظهورها ظهور الفجاءة. فيصرخ: "ياما"! فتضحك سرايا وتقول: "هل أنا غولة"؟ فيجيب : بل جنية!

فتقطف ثمرة من ثمار "تفاح الجن" وتشطرها بفمها شطرين، وتناوله، بفمها، الشطر الآخر.

وتقول: "كل واعطش فسأسقيك من عيني". ١٤

هنا يتدخل المعري ليضع بين كلمات سرايا آخر فقرة من متن رواية "الغفران" – الجزء الثاني من "رسالة الغفران": "وتناديه الثمرات من كل أوب: هل لك، يا أبا الحسن، هل لك! فإذا أراد عنقوداً من العنب أو غيره، انقضب من الشجرة بمشيئة الله وحملته القدرة إلى فيه. وأهل الجنة يلقونه بأصناف التحية. وآخر دعواهم أن الحمد لله رب العالمين". ١٥



لكن صاحب "الخرافية" سرعان ما يترك سماوات الخيال العليا لأبي العلاء المعري، الذي نجح في إخراجنا من الواقع المحرج المجوج، و"تهريبنا" إلى العالم الآخر الموعود، ويعود نازلا إلى أرض الواقع الأليم، حيث تقبع سرايا في عالم النسيان، ويتريع الوطن في سجن المرارة والاحتلال بعيداً عن حضن أية جنية قد تتشكل، كما تشاء لها شهوات الرجال. فيُخرج إميل حبيبي القارئ من وهمه الدائم مذكراً بالواقع الحقيقي المزري، المتمثل بصورة سرايا الفلسطينية المنسية، التي مازالت ظلالها بعيدة عن السعادة، وقصية عن جنان الخلد: "إياكم، يا أحبتي الغائبين، أن ترتضوا من الوطن بجنية تأوون بها إلى سرائركم وتحسبوا أن الواحد منكم مخير في تكوينها كما شاء فالجنة لا تنتسب إلا إلى عدن. وأما سرايا، فعلى الرغم من مزابل النسيان، فمن لحم ودم!" ,١٦

أما بيت أبي العلاء الشهير "خفف الوطء ما أظن أديم الأرض إلا من هذه الأجساد"، فأثار قريحة كاتبنا، كما أثار من قبل شاعرية عمر الخيام، الذي أتى ببيت يشبهه، استلهم الشاعر أحمد رامي معانيه، فنظمه على هذا النحو:

"فامش الهوينى إن هذا الثرى

من أعين ساحرة الإحورار"،

فيكتب حبيبي متناصاً معه بكلمتين اثنتين هما "خفف الوطء": "فكنت أذكر له معلماً كان مألوفاً عليه وما كان حج إليه، بعد. فنخفف الوطء إليه. فنجده أو لا نجده" ,١٧

إن هاتين الكلمتين تعطيان النص بعداً جديداً يتسع لمعان أرحب، لذلك يعيد الكاتب هذا النص مرة أخرى، وبمعنى آخر في فصل آخر، مضيفا تعبير "أديم الأرض" المأخوذ من عجز البيت لتكتمل دورة التناص ويكتمل المعنى: "وكنت، حين يعرض هذا الرف أمامي، أخفف الوطء على دعاسة البنزين في سيارتي متطيراً بأن أديم هذه الأرض مسرح قديم لهذه التراجيديا اليونانية..." ,١٨

وغالبا ما يفتح إميل حبيبي نصوصه لأبيات الشعر العربي التقليدي على مصراعيها، فتكون ميدانا للحوار معها يستغله المؤلف في تعضيد مواقفه من القضايا المطروحة، وتمهيدها بنفحات تاريخية واعية. ومن ذلك إدخاله عجز البيت الشهير:

"أعلمه الرماية كل يوم

فلما اشتد ساعده رماني"

ضمن سرده الروائي: "كنت أحث الركب وأنفخ في نار القرى وأشد في ساعد الولد وولد الولد. فلما اشتد ساعده رماني" ,١٩

يدخل الكاتب في نصوصه الكثير من جمل الشعر العربي الحديث مبدياً إعجابه ببعضها تارة، وموظفاً شيئاً من معانيها في السخرية، تارة أخرى. من ذلك، هذا النص الشعري الذي شاع أغنية وطنية، أدتها فيروز:

"وسلامي لكم يا أهل الأرض المحتلة متابعاً وسلامي لكم يا منزرعين في منازلكم!

- إحم، إحم!
- قلبي معكم وسلامي لكم!" ٢٠ .



إن البحر الذي عشقه إميل حبيبي، وعرفه جيداً، وعاش على شواطئه سني حياته جلها، جعله قريباً من الصيادين وأسرارهم، وحكايات الأمواج، وما تحتها وفوقها. فلا ندهش إذن، حين يداخل نصوصه بنصوص "الشيخ والبحر" لإرنست همنغواي. هذا التناص مع همنغواي مقارنة واعية، تترك في ذهن القارئ انطباعاً مفاده أن ما جرى لعجوز همنغواي هو واقع وحقيقة، وليس خيالاً روائياً، وأن ما حدث لبطل حبيبي حقيقة واقعية، أشد وأفظع مما حدث في "الشيخ والبحر": "وفيما استطاع شيخ همنجواي أن يعود إلى الشاطئ بهيكل عظمي، هو ما أبقاه له سمك القرش من الحوت العظيم الذي اصطاده، فقد عاد صاحبنا إلى البر في ذلك الصباح خالي الوفاض وخالي البطن – بطن القارب – لا أسماك ولا عظام أسماك"٢١ .

تتبدى ثقافة إميل حبيبي الفكرية، والدينية، متشعبة وواسعة الآفاق، فهو يداخل نصوصه باقتباسات من القرآن والإنجيل على حد سواء، ويتناص مع أحاديث الأنبياء وقصصهم. من القرآن يقتبس تعابير وعبارات كثيرة، تعطي أسلوبه قوة تعبيرية تخدم نصه المولع باللغة القديمة، التي لم تزل تجد لنفسها موطئاً في نفوسنا لا يتزحزح، رغم مرور العصور، وتغير اللغات والعقول. ومن سورة الدخان يقتطف آيتين على النحو التالي: "الآن جاء يوم الحشر الفلسطيني – يوم لا يغني مولى عن مولى شيئاً. ولا هم مبصرون. لقد انشقت الأرض فإما ابتلعتهم وإما لفظتهم وإما أحيت أمواتهم أطيافا يهيمون على وجوههم عمياً وبكماً وصمًا". ٢٤

يتناص كاتبنا مع كلم الحديث النبوي الشريف، ومنه قول الرسول "لا فضل لعربي على أعجمي إلا بالتقوى"، مدمجاً إياه بعبارات قرآنية مثل: "تعاونوا على البر والتقوى ولا تعانوا على الإثم والعدوان"، فيقول "وكانوا يتعاونون على البر والتقوى في هذا المضمار.

ومن الإصحاح يورد جزءاً من رؤيا يوحنا اللاهوتي عن الكوربيم والسرافيم – أقرب الملائكة إلى العرش، ثم يتناص مع الشاعر الجاهلي أمية بن الصلت، الذي عاصر الدعوة المحمدية، في قوله:

"ملائكة لا يسأمون عبادة

كروبية منهم ركع وسجد"،

فيحدثنا حبيبي على لسان الراوي: "قلت: يرى اللاهوتيون أن الكوربيم والسرافيم هم أقرب الملائكة إلى العرش بل هم حملته وحراسه الذين لا تنام عين من عيونهم من الأزل وحتى الأبد ولا يسأمون هذه اليقظة". ٢٦

من إنجيل "متى" يقتبس عبارات تشير إلى المعجزة الإنجيلية، التي تقول أن نحو خمسة آلاف رجل، ماعدا النساء والأطفال، قد شبعوا من سمكتين وخمسة أرغفة، فيتناص معها كما يلي: "وكانوا في الغالب يعودون بأربع سمكات في مقتبل العمر، أو أكثر أو أقل قسمة ونصيباً، ويقلونها بزيت الراماوي، ويعزمون على الجيران مكررين معجزة إطعام



الجياع. وحرفتهم الإكثار من زيت الزيتون في المقلى. ورأوا، في هاتين المعجزتين، غاية الصمود والتصدي"، ٢٧.

كذلك يتكئ إميل حبيبي على نصوص مأخوذة من "سفر التكوين" ليعزز وصفه الأرض، كما كانت قبل الخليقة، بحقائق من الكتب السماوية: "أو نكون قد عدنا إلى ما قبل الخليقة. حين كانت الأرض خربة وخالية وعلى وجه الغمر ظلمة وروح إله يرف على وجه المياه. فلا يكون السمك وكل ما يسبح في الماء وكل ما يدب على الأرض وكل ما يطير في الفضاء قد خلق بعد"، ٢٨.

ويوظف في نصوصه بعض ما ورد في قصص الأنبياء ليضفي عليها طابع الأسطورة، التي تنحو نحوها خرافية "سرايا بنت الغول" بشغف واضح. ففي إشارة إلى امرأة لوط، التي نظرت إلى ورائها فتحولت إلى عمود ملح، يكتب حبيبي: "وجلس إلى جانبي في السيارة مطأطئ الرأس لا ينظر إلا إلى عصاه الذي وضعها بين قدميه. قلت: أتخاف أن تنظر إلى ورائك فتنقلب إلى عمود ملح"، ٢٩.

من التاريخ يستحضر الكاتب شخصية أسامة بن منقذ، شاعر الحروب الصليبية وفارسها، ليسقطها على حاضرنا، ويسرد مقطعاً من كتاب "الاعتبار"، لابن منقذ، يروي فيه ما حصل لأمه، وأخته، بعد معركة مع "عربان" أغاروا على قلعته: "فوجد أخته على روشن يشرف على الوادي وقد ارتدت خفها وإزارها. فسأل الوالدة: وأختي - إيش تعمل هنا؟. فقالت: "يا بني، أجلستها على الروشن وجلست براً منها. إذا رأيت الباطنية قد وصلوا إلينا دفعتها رميتها في الوادي فأراها قد ماتت ولا أراها مع الفلاحين والحلاجين مأسورة"، ٣٠ ثم يروي صاحب "الخرافية" ما يقول بطله، مدخلاً بعض كلمات ابن منقذ في سرده: "كنت جالسا على صخرتي المختارة (...) صخرة ذات عنق مشرئب نحو البحر من تحتها ونحو السماء من فوقها حتى كأنها، والله، ذلك الروشن الذي سبق ذكره في قلعة شيراز. والبحر من تحتي "عربانا" يرفعون عقائرهم استغاثة ولا من مغيث ولا من مجير"، ٣١.

ويستقدم كلمات تاريخية قالها في غابر الأزمان قادة عظام، وظل الناس يرددونها في حالات تشبه المناسبة التي قيلت فيها. فهذا طارق بن زياد - الشخصية التي ارتبطت بالقوة، والإقدام، ومواجهة الأخطار - يصبح، وصدى أقواله، صهوة تمتطيها نصوص "الخرافية": "فإذا تغير الريح وتجهم وجه البحر أصبح طارقاً بن زياد: البحر من أمامه والعدو من ورائه وليس له، والله، إلا الصدق والصبر.."، ٣٢.

يتناص إميل حبيبي، أحياناً، مع مقولات إيديولوجية علمانية شاعت في المشرق العربي عامة، ومنها على سبيل المثال: "الدين لله والوطن للجميع". لكنه يغير في فحواها معبراً عن مدى الفاجعة التي أصابت الوطن؛ فالوطن أصبح تيهاً وضياعاً بعد الاحتلال: "لافرق بين نصراني ومسلم. كلنا في الهم فلسطيني! فالدين لله والتيه للجميع".



إن الكاتب مغرم بتوظيف الأمثال العربية، الفصيحة أو الشعبية منها، في نصوصه السردية. بيد أنه لا يتركها على حالها، بل يقوم بتحويرها، أو التعليق عليها مانحاً إياها نكهة جديدة، ومعنى طريفا يدخل في باب تقوية السخرية البارعة، التي تعتبر معلما من أهم معالم السرد الحبيبي. ومن ذلك تناصه مع المثل العربي "ما أكذب من شاب تغرب إلا شايباً ماتت أجياله" حين يقول: "فكيف بحالي وقد أمسيت أمسك هذا المجد من طرفيه: ما تغربت ولم تمت أجيالي بل هم الذين تغربوا وتركوني أموت وحيداً"، ٣٣ وقوله متناصاً مع مثل آخر: "ومع علمي بأن لو فيها خير ما رماها الطير وقع اختياري عليها فأتقي مدافعة زملائي على هذا الموقع"، ٣٤ ويتعالق بمثلين في جملتين متتابعتين على النحو التالي: "إن مهنتي هي صيد السمك، وأما الأدب فهو هوايتي المحببة. وأما السياسة؟ قد قيل: لايستطيع المرء أن يحمل بطيختين في يد واحدة. فكيف بهذه البطيخة الثالثة؟! قيل: حملوه عنزة ف.. (...). قال: شيلوا على الثانية!"، ٣٥

إن انفتاح النص الحبيبي، وتقبله الغريب والقريب من تراث الفكر البشري، وتفاعله الدائم مع مجموعة هائلة من نصوص أدبية، وعلمية، ودينية، وخطابية، وحكم وأمثال، يجعله مرتعا خصبا لكافة أشكال التضمين والاقتباس، والتناص، واقتناص شتى الفكر والمعاني، وتحويرها، وتطويرها، لتخدم ما تاق إليه إميل حبيبي للوصول إلى رواية منفتحة الآفاق، تتبع طريقة تتابع الحكايات. فنرى خرافية "سرايا بنت الغول" و"أخطية" مثالاً على الأسلوب الفريد، الذي اتخذه الكاتب في سرد حكاياته ضمن إطار روائي حكائي متأنق، حكاية وراء حكاية، ونصاً متداخلا بنصوص مشهورة، وأخرى مغمورة، ينفض الكاتب عنها غبار التاريخ، أو غمار النسيان، ليصل إلى رواية تشبه القديم العريق، وتناطح الحديث المعاصر. وكما يؤكد كثير ممن درس الآثار والمتون الأدبية، ومنهم ليتش، فإن النص "ليس ذاتا مستقلة أو مادة موحدة، ولكنه سلسلة من العلاقات مع نصوص أخرى. ونظامه اللغوي مع قواعده ومعجمه جميعاً تسحب إليها كما من الآثار والمقتطفات من التاريخ، ولهذا فإن النص يشبه في معطاه جيش خلاص ثقافي بمجموعات لا تحصى من الأفكار والمعتقدات والإرجاعات التي تتآلف. إن شجرة النص حتماً لشبكة غير تامة من المقتطفات المستعارة شعورياً أولا شعورياً. والموروث يبرز في حالة تهيج، وكل نص حتماً نص متداخل"، ٣٦

كذلك يأتي السرد الحبيبي مؤكداً هذه الحقيقة، التي تظهر مدى تداخل النصوص في تكامل فكري إنساني، غني بديع، وفي حوار غير منته، أسه الثقافة التي هي ملك البشرية المتوارث، ونتاج فكرها الجماعي المتسامي.

* * *



١ فاروق وادي، ثلاث علامات في الرواية الفلسطينية: غسان كنفاني، إميل حبيبي، جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، دائرة الإعلام والثقافة م.ت.ف، بيروت (لا تاريخ)، ص ١٢٥-١٢٦.

٢ إميل حبيبي، الأعمال الأدبية الكاملة، الناشر سلام إميل حبيبي، الناصرة ١٩٩٧، ص ٧١٠.

٣ المصدر نفسه، ص ٥٧٤.

٤ تسويد الحروف وإمالتها، هنا وفي المواقع اللاحقة، من صنع صاحب المقال للإشارة إلى الكلمات، والعبارات، التي اقتبسها إميل حبيبي من نصوص أخرى.

٥ إميل حبيبي، الأعمال الأدبية...، مصدر ذكر سابقا، ص ٥٧٤-٥٧٥.

٦ المصدر نفسه، ص ٧٨١.

٧ المصدر نفسه، ٨١٣-٨١٤.

٨ المصدر نفسه، ٧٩٦-٧٩٨.

٩ المصدر نفسه، ٥٧٩.

١٠ المصدر نفسه، ٥٨٠.

١١ المصدر نفسه، ص ٧٢٦.

١٢ المصدر نفسه، ص ٧٢٦.

١٣ المصدر نفسه، ص ٦٨١.

١٤ المصدر نفسه، ص ٨١٤.

١٥ المصدر نفسه، ص ٨١٥.

١٦ المصدر نفسه، ص ٧٨٣.

١٧ المصدر نفسه، ص٧٦٢.

١٨ المصدر نفسه، ص ٧٩٦.

١٩ المصدر نفسه، ص ٨٤٧.

٢٠ المصدر نفسه، ٨٧٨.

٢١ المصدر نفسه، ص ٧٣٥.

٢٢ المصدر نفسه، ص ٧٢٦.

٢٣ المصدر نفسه، ص ٧٤٣.

٢٤ المصدر نفسه، ص ٨٢٦.

٢٥ المصدر نفسه، ص ٧٤٠.

٢٦ المصدر نفسه، ص ٨٣٢.

٢٧ المصدر نفسه، ص ٧٢٥.

٢٨ المصدر نفسه، ص٧٣٨.

٢٩ المصدر نفسه، ص ٧٦٣.

٣٠ المصدر نفسه، ص ٧١٩.

٣١ المصدر نفسه، ص ٧٢٣.

٣٢ المصدر نفسه، ص ٧٤٣.

٣٣ المصدر نفسه، ص ٨٣٠.

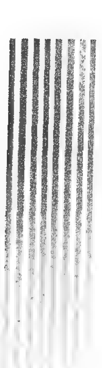
٣٤ المصدر نفسه، ص ٨٢٣.

٣٥ المصدر نفسه، ص ٧٢٤.

٣٦ ينظر: إبراهيم عوض، مناهج النقد...، مصدر ذكر سابقا، ص ٢٥١.







النقد الدلالي
المنهج والمصطلحات



بقلم: أ.د. فايز الداية
(الكويت)

النقد الدلالي
المنهج والمصطلحات

بقلم: أ.د. فايز الداية
(الكويت)

■ يقوم درس التطور الدلالي وشرح أبعاد الرموز على تحديد المساحة التي تتحرك ضيقاً واتساعاً وتتغير ألوانها بانتقال بين الحقول، وذلك عبر الوحدات الدلالية في المدلول

كلمة أولى

تعرض هذه الأوراق مشروعاً نقدياً تتكامل تصوراته وأدواته الاصطلاحية، وتمثل تزاوجاً بين المعطيات اللغوية الدلالية والسعي النقدي لاكتشاف إمكانات النصّ الأدبي/الشعري.

لعل المسوّغ الرئيسي لطرح العمل على مائدة الحوار بين الدارسين والنقاد هو بناؤه على هيئة لا تقتفي مثلاً سابقاً عليها بحرفيته، وقد ائتلف في (المنهج الدلالي النقدي) الأصول الدلالية العربية القديمة، ونتائج الدرس الدلالي الحديث إضافة إلى مثاقفة مفتوحة على المناهج النقدية العالمية، وكان معيار سلامة هذه المثاقفة عدم وقوعها في التناقض أو الخلط الذي تنتفي معه الفاعلية، وأهم الأسس في الرؤية النقدية: قراءة النصّ من الداخل ثم الاستعانة بالخارج إن اقتضت الحالة، ثم الاستقراء الشمولي للأعمال الأدبية، وهذا ما يحقق - في رأينا- العلمية في التناول مقترنة بالذوق الذي لا تتحكم به شكلانية الإحصاء والأرقام.

لقد جاء هذا المنهج ثمرة تجارب تطبيقية قمت بها مع مجموعات طلبة الدراسات العليا بجامعة حلب وجامعة صنعاء أواخر السبعينات وامتداد الثمانينات حتى مطلع التسعينات من القرن العشرين، وقد رصدت التطور الدلالي في دواوين الشعر العربي الحديث وبعض المجموعات القصصية، ثم تناولت الدلالة في الصورة في دواوين حديثة،وكذلك بلورتُ تصنيف المعجم الشعري وهكذا كانت الخطوط ترتسم مع خطوات التطبيق ومناقشتها داخل الجامعة وفي عدد من الملتقيات العربية في حلب والقيروان وصنعاء، ثم تطور هذا التجريب في عقد التسعينات على شكل بحوث دلالية ونقد تطبيقي لقصائد ودواوين، وقد تجاوزت هذه الأعمال الخمسين بحثاً ومقالة نشرت في مؤتمرات وكتب ومجلات ونوقشت في الكويت وأبو ظبي والجزائر.



لم يكن مستطاعاً عرض المنهج والمصطلحات في إطار الشواهد والنصوص لأن هذه يحققه كتاب أعمل على ترتيبه من مجمل الجهد النقدي الذي نشرته في السنوات العشر الأخيرة.

أعتقد أن منطلق الحوار يتضمن قضيتين هما ١. مدى كفاية هذا المنهج ومصطلحاته لإنتاج مادة نقدية قابلة للتداول بين الأدباء ولدى المتلقين لتجمع الطرفين أو تفتح طرقاً بينهما. ٢. تفكيكنا للتراث النقدي العالمي وللمنجز المعاصر وإعادة البناء من خلال رؤية للناقد لا تتخذ لها مرجعية مقيّدة من أقوال أفراد النقاد أو مناهج بأعيانها وإنما يكون الرصيد العام مادة مصدرية لنا كما هي لهؤلاء، وتكون لنا القدرة على التركيب منها بحسب خصائص العربية وقيم لنا تختلف عن قيم للآخرين في أركان الحضارة.

٢ . المعجم الشعري

كان مشروع المعجم الشعري الذي تبلور- بعد عدة حلقات بحثية مع طلبة الدراسات العليا في قسم اللغة العربية بجامعة حلب ١٩٨٠-١٩٨٤- في شريحة من شعر صلاح عبدالصبور سنة ١٩٨٥(١). نقلة حديثة لاستخدام الأدوات الدلالية بعد إنجاز رصد لتطبيقات الدلالة في التراث النقدي واللغوي ١٩٧٨(٢). كشف عن ثروة من عمليات التأصيل وشرح الدلالات السياقية في قصائد الشعراء القدامى، وكان للمنهج المعياري أثر في بقاء هذه الجهود في المراحل النقدية الأولى في كتب شروح الشعر في القرن الرابع الهجري (٣). (شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات لابن الأنباري، وشرح القصائد التسع المشهورات لابن النحاس، والفسر الكبير والفسر الصغير في شرح ديوان المتنبي لابن جني...) ولم تتسع لها فصول الكتب النقدية ومحاوراتها لتغدو منهجاً مكتملاً له فاعليته في إطلاق التعبير والمخيلة الشعرية، ويبدو أن تناقضاً قام بين الجونح إلى المحافظة وإغلاق المنافذ وتلك الإمكانات لتطور اللغة التي برزت في كتب اللغة والأدب والفقه والفلسفة، ومن شواهد السكون وفقدان حركة النمو الممكنة وقوف المادة المعجمية العربية دون بلوغ المعجم التأصيلي اشتقاقاً وتاريخاً ورسماً لحيوات الكلمات العربية رغم وفرة التحليل الجزئي لعديد من أصول المواد في المعاجم وكتب المفردات بدءاً من القرن الرابع الهجري.

أردت من المعجم الشعري أن يكون تأسيساً على درب النقد عندما يحلل أداة هذا الفن وهي اللغة انطلاقاً من دوالّها ومدلولاتها في حالاتها المتعددة وما يصيبها من تطور، وفضلت الابتداء بالشعر الحديث لأن ملامح الجدة ممكنة على نحو أكثر وضوحاً ويسراً، وقد انقسمت خطة المعجم أقساماً أربعة تتحقق باستقراء شامل لديوان الشاعر يضمن العلمية والموضوعية، فلن يتحكم المزاج أو الفكر بإهمال جانب من الإنتاج الإبداعي، أو



بتركيز النظر والتفصيل على جانب منه إضافة إلى أن تتبع الدلالة وتشريحها لا يفسح مدى لتأويل مغالط أو مبالغ.

ولابد من توضيح فارق ما بين هذا النهج وما أراده باحثون آخرون في أعمال المعجمية الشعرية، فقد توجهت إلى رسم صورة للتجربة الشعرية من خلال الجدة في لغتها- لا برصد أصمّ لكل الدوال- ممّا يؤدي إلى دراية بجدّة الرؤية والفكر وانزياح الأساليب، لهذا جاء تحديد الأقسام لترصد:

١ . الدلالة الحديثة التي تطورت وفق واحد من قوانين التطور الدلالي: من المحسوس إلى المجرد، والتعميم والتخصيص والانتقال بين الحقول الدلالية سواء كان هذا التطور كاملاً أو كان بعلاقات موقعيّة.

٢ . الدلالة في الصور الحديثة، ونقصد الأشكال البلاغية التي يدخل في تركيبها دال أو أكثر من معطيات الحياة المتطورة، وهنا تعبرّ الصورة المتغيرة عن جزء من رؤية معاصرة على نحو من الأنحاء.

٣ . الرموز العامة وهي الدوال المعبرة عن الأساطير أو التاريخ العربي الممتد من الألف الثالث ق.م. وكذلك يدخل في الرموز ما له صلة بالتاريخ الأدبي والاجتماعي، وما يستمد من التراث الإنساني، ومن الواقع المعاصر الذي يخلق أساطيره ورموزه مع تفاعلات العالم التي لا تتوقف.

٤ . الرموز الخاصة وتمثل استعمال الشاعر لدوال- مفردة أو في حالتي التركيب الوصفي والإضافي- يلحّ عليها سواء كانت مفردات من أصل اشتقاقي واحد أو من كلمات من مجال مادي أو ذهني أو نفسي،ونحرص على تبين مرات التكرار التي تؤكد رمزيتها وتفتح باب التأويل والتحليل في إطار السياق.

ويقوم درس التطور الدلالي وشرح أبعاد الرموز على تحديد المساحة التي تتحرك ضيقاً واتساعاً وتتغير ألوانها بانتقال بين الحقول، وذلك عبر الوحدات الدلالية في المدلول- المفهوم السياقي.

أدى رصد المعجم الشعري في ديوان عمر أبي ريشة (٤). وجمع بطاقاته وإجراء بحوث جزئية تجريبية مع طلبة الدراسات العليا بجامعة صنعاء ١٩٩٠-١٩٩١ إلى تحول المشروع إلى اتجاه آخر، فقد لفت انتباهي وأنا أرجّع النظر في قصائد الديوان، وأتابع الرموز الخاصة بروز مجموعة من الدوال تنتمي إلى حقول دلالية مادية في الطبيعة ونفسية وذهنية لها حضور مميز بين الحقول عامة في الديوان، فتوجهت إلى جعل هذا الجانب من درس الدوال في المعجم الشعري أساساً في معرفة عالم الشاعر، وتوسعت في الزوايا التي تتشقق منه في إطار حمل اسم (الدائرة الدلالية).

٣ . الدائرة الدلالية

لقد جعلت مصطلح (الدائرة الدلالية) عنواناً لدراسة الحقول الدلالية في النصوص الشعرية نقدياً، يقوم المنهج على رصد الدوائر الدلالية الأكثر حضوراً في نتاج



الشاعر، وذلك بجمع الدوال/ المفاتيح في كل دائرة على نحو شمولي يستغرق كل القصائد تحقيقاً للخطوة العلمية الموضوعية الأولى التي ستليها الخطوات التحليلية لهذه المادة اللغوية الكاشفة عن وعي الشاعر المرتبط بجوانب في الطبيعة أو الفكر أو الانفعالات، ونحن نرى أن ظهور دوال معينة لدوائر دلالية في عدد من القصائد والمواقف وعبر أزمنة متفاوتة ومتباعدة إنما يكشف دخيلة المبدع ويلون الأشياء والوجوه والأحداث التي يقف عندها في حياته وفي عالم الآخرين، وبعبارة أخرى إن هذا المنهج يبين قدراً كبيراً من تكوين الشاعر وفي الوقت نفسه يوضح استمداده القيم التي تتفاعل مع التجارب والمواقف التي يخوضها.

ويوغل التحليل عندما يبحث في مرجعية الدائرة ودوالها، فندرك دوافع حركت الإحساس والفكر في مسار قريب من محيط الشاعر، أو ابتعدت به إلى آفاق أخرى تاريخية أو من بيئة طبيعية أو ثقافية أجنبية، ولا شك أن هذا ينور كثيراً مما نطالعه من إبداع إضافة إلى زاوية أخرى هي التساؤل عن غياب دوائر يتوقع حضورها في القصائد لمن عاش قرب البحر أو في بيئة جبلية أو في أوساط لها نشاطها الاقتصادي في حقول معينة وغيبت عن أعماله الشعرية الدوال المرتبطة بها.

أما الجانب الإجرائي في المنهج فيتابع عبر أقسام:

١ . أولها سبرٌ أو استطلاع أوليّ تتم فيه قراءة الديوان- بمعناه الجزئي المعاصر أي مجموعة القصائد في مرحلة من حياة الشاعر، أو بالمعنى المطلق أي مجموع الإنتاج الشعري- ويلحظ التكرار والإلحاح على دوال يمكن إدراجها في دائرة أو أكثر، وإثر هذا ينتقل الناقد إلى:

٢ . القسم الثاني وهو الاستقراء الشامل للقصائد بحثاً عن صورة الدائرة الدلالية من خلال توافر مفاتيحها (الأسماء،الأفعال، الصفات) ويتضح من المسار أننا لا نجري إحصاء لكل الدوال في الديوان ثم فرز الداول الأكثر تردداً، فهذه حصيلة صماء وفيها تتقدم كلمات لا يربطها رابط قد تكون من الأدوات النحوية أو هي أسماء وأفعال تصل أطراف الجمل ولا تعطي دلالة هامة، وإذا قابلنا بين كثرة كهذه ومجموعة تقل عنها هي جزء من دائرة أساسية يتبين الدور الفعال للتخير في التعبير عن مكون نفسي أو اتجاه وموقف عبر إشارات خاطفة تعيدنا إلى مركز الدائرة ودلالات جوهرية، ونعتقد أن العملية النقدية تؤسس على تعايش مع التجربة الشعرية ودخول في عوالمها، وهذا ما تساعد عليه القراءة المتعددة واكتشاف الملامح ضمن سياقات حية لا عبر أرقام. إننا أمام بارقة وتوقع ثم تتبع وغوص في حنايا القصائد ومعاناتها وإشكالات تكتنفها ،وهكذا يتداول الناقد معطيات الرصيد الدلالي على أنها كائنات تتنفس وتحيا في علاقات تتوالد منها وجوه وينبض الزمن بحلم أو بأنين أو ثورة.



٣ . وفي القسم الثالث من الإجراءات تصف الدوال في الدائرة وفق حزم دلالية هي الأجزاء التي تجلت في الديوان، وتضم كل حزمة عدداً من الدوال (أسماء، أفعال، صفات) وهنا نميز ما اختاره الشاعر ونلحظ التوتر بحسب ما حوته الحزمة،وما يتكرر من كل دال فيها، فقد تقتصر على قدر محدود لكنه يتردد مرات كثيرة، إضافة إلى التحليل الاشتقاقي والدلالات الصرفية، ويصبح أن نقول: هذه هي دائرة الشاعر الدلالية وقد اختص بها- على ما هي عليه اتساعاً وضيقاً في حزمها- لأن شعراء آخرين ستكون لهم صورهم المختلفة التي اختاروا زواياها من الدائرة ذاتها.

٤ . وفي القسم الرابع يرصد حضور الدائرة موزعاً على ثلاثة فروع الأول هو البؤرة الدلالية حيث نجد أن القصيدة قد هيمنت عليها هذه الدائرة- وهنا قد تكون المفاتيح/الدوال كثيرة أو قليلة، وقد ينفرد دال واحد بالقصيدة مشعاً عليها ومتلاقياً مع دوال من دوائر أخرى. والفرع الثاني هو مقطع شعري ضمن بناء القصيدة ينتسب إلى هذه الدائرة وجاء جزءاً من تكوين متعدد اقتضته تجربة الشاعر، ولهذا فهو يتفاوت بحسب بنية القصيدة، والفرع الثالث هو الومضة الدلالية ونقصد بها الدال المفرد أو المشكل تركيباً تعبيرياً في القصيدة وغالباً ما يأتي صورة فنية، ورغم صغر المشاركة الشكلية فإن الومضات تعطي مؤشراً هاماً لأنها تصدر عن إحساس داخلي يختزن الخيوط الجوهرية التي تمتد ذاكرة الإبداع بحركة هي مزيج من الوعي الظاهر والإحساس الباطن لتضم بريقاً خاطفاً إلى زوايا التجربة.

ثمة حالتان لتناول هذه التجليات أولهما تجد لدى الشاعر الأنواع/ الفروع جميعها على تفاوت فيما بينها، والحالة الأخرى يتمثل فيها حضور جزئي عند الشاعر،ويأتي رصدنا للمقارنة بين الدوائر لديه والبحث عن هذا البروز لدوائر أو للمساحة المحدودة لدائرة أو أكثر أو لغياب تام، وكذلك يمكن أن تنتظم مقارنة بين الشعراء بحسب حظوظهم من الدوائر.

٥ . وأما القسم الخامس من الإجراءات فينفتح على تجليات نعود فيها إلى القصائد- خاصة البؤر والمقاطع- في سياقها المتكامل بعد ذلك التحليل الجزئي لترسم محاور الدائرة في حالتها السياقية ملتحمة بالتجربة الشعرية لقصيدة أو أكثر، وستتعدد هذه المحاور بحسب كل دائرة وطبيعة ارتباطها بمواقف الشارع وما يريد توصيله.

يثير تصنيف الدوال والإشارة إلى صيغها الصرفية وعلاقاتها بالسياقات شبهة لدى بعض الباحثين فيرون ميلاً إلى إنجاز لغوي يسجل حالات لغوية- دلالية في استعمال حي ضمن نص يمكن أن يضم إلى استعمالات أخرى لرسم مخطط اللغة المعاصرة- أو اللغة في عصر من العصور- بما لها من توزع وما اكتسبته من تطور بحسب ما تخوض من تجارب في جنبات الحياة.



وإن هذا الاعتقاد بانصراف المنهج إلى نتائج لغوية أكثر منها نقدية يطرح من زاوية أخرى تقول إن الرصد والتصنيف للدوال يمكن أن يطبق على النصوص/ الدواوين يستوي فيها المتألق والكابي الضعيف الذي لا حظ له من الشعر إلا رسمه الخارجي.

ونرد بأننا احترزنا في توجهنا بتوضيح الغاية النقدية، وذلك بالتأكيد على ترابط الأداة اللغوية ووعي الشاعر الذي يلون تعبيره عن العالم، وعلى العلاقة المركبة التي يتيح لها القسم الخامس من إجراءات المنهج الدلالي جلاءها إذ يفسح المدى لعدد من المداخل التأويلية لتجارب الشاعر استناداً إلى القدرة التعبيرية للدلالة مع الطاقات الأسلوبية الأخرى في الصورة والتركيب اللغوي والموسيقا، ونضيف في هذا الرد أن اختيار النصوص مسؤولية الناقد ودليل ذوقه وقدراته، فإذا ما استقام حسه الجمالي مع نضج أدواته أتى إلى ما يستحق عناء التحليل والكشف إلا إذا أراد أن يبين حالات سلبية لها موقع في تقويم المشهد الأدبي في مرحلة من المراحل.

وفي المحصلة لا ينفي توجهنا النقدي تراكم نتائج لغوية يستفيد منها الدارسون الآخرون من مواقعهم،وليس ثمة إشكال لأننا لا نقف عند نتائج اللغوية في القسمين الأول والثاني من الإجراءات المنهجية وإنما نعدها أساساً يعلوه بنيان تحليلي نقدي.

أما عن الدائرة وقراءة النص- القصيدة فيبدو المنهج الدلالي سعياً إلى كيان نستجمع مكوناته من ديوان الشاعر الذي تشكل قصائده جزئيات تتكامل في نهاية المطاف مظهرة ملامح صاحبها الفكرية النفسية، كما أن الناقد يحيط بالوشائج بين المادة الدلالية وألوان من الأساليب، ولكن هل يصلح هذا المنهج لقراءة النص عندما يكون قصيدة هي مركز اهتمامنا نود استطلاع التجربة الشعرية والتواصل مع جمالياتها؟ وهل يمكن أن تستقل بالقراءة أم أنه لا مندوحة عن الربط بالنصوص الأخرى في الديوان- أو الدواوين- وكيف تتم الحركة؟

إننا نجد أنفسنا أمام نوعين من النصوص واحد تهيمن عليه دائرة أساسية وآخر تتعدد فيه الدوائر، وفي الحالتين يظل التناول الدلالي واحداً من أركان التحليل الأسلوبي يتضافر مع الأركان الأخرى التي يتفاوت حضورها بحسب أجواء التجربة الشعرية التي تتطلب دوراً للصورة أكبر أو الدلالة أو الرموز.

ونحن نرى أن من حق الشاعر أن نقرأه من خلال أعماله متجاوبة، فبعض دلالات النص وصوره تكون إشارة تستكمل في عمل آخر تال، وقد تكون الخط الأخير في لوحة بدأت في نص سبق أو أكثر وهنا نحتاج إلى معرفة تاريخ إنجاز القصائد بشكل دقيق أو من خلال علامات في النص أو خارجه،وهذا ما يتيحه لنا الشاعر في العصر الحديث وفي دواوين من الشعر القديم.

وهكذا نجد أن قراءة النص تمتد لتستفيد من نتائج دراسة الدائرة



الدلالية، وتعد المفاتيح الدلالية الرابط الذي يعين على التفسير أو يؤدي إلى مقارنة تظهر تبايناً أو درجة من التطور في مواقف الشاعر.

لقد رغبنا في هذا العرض الموجز للمنهج الدلالي كيما تتبين الخطوط المتقاربة بين اللغة والنقد، فندرك سبب إشكالية التداخل السلبي لدى بعض الدارسين، وقد سعينا في الوقت نفسه إلى وضع احترازات ليبقى النقد هدفاً واضحاً مسارنا إليه.

ولعله من الضروري التأكيد على أن ما أوردناه مستمدّ من مجموعة التطبيقات النقدية الدلالية التي أربت على الخمسين في السنوات ١٩٩٦-٢٠٠٥ وها نحن أولاء نشير إلى بعض منها: (٥).

* دراسات تطبيقية تم فيها تطبيق المنهج حول دائرة دلالية واحدة في دواوين شاعر هي (دائرة البحر الدلالية) في أعمال:

١** خليفة الوقيان (٤ دواوين) : مجلة البيان/ الكويت، ١٩٩٩

٢** غازي القصيبي (٧ دواوين): مجلة الكويت.

٣** أحمد العدواني (ديوانان): مجلة الكويت.

٤** علي عبدالله خليفة، دراستان كل منهما في ديوان: مجلة الكويت.

* دراسة حول دائرة في أعمال عدة شعراء:

* دائرتا الشعر والفن في دواوين عمر أبي ريشة وخليل حاوي وفدوى طوقان (نشرت تحت عنوان مرجعية القصيدة العربية في المشرق):الكويت، مؤسسة البابطين، ١٩٩٦

* دراسة تناولت عدة دوائر في ديوان صغير أو ديوان كامل للشاعر:

١* الدوائر الدلالية (الحماسة، الغزل، البحر) في شعر أبي فراس الحمداني، مؤسسة البابطين، الكويت، ٢٠٠١

٢* الدوائر الدلالية (الطفولة والخصب، البحر، الطيور) في ديوان (الإنسان الصغير) للشاعرة نجمة إدريس: عدد خاص من مجلة المدى/دمشق/، ٢٠٠١

٣* الدوائر الدلالية (البحر، الصحراء، الطبيعة الخضراء) في شعر فهد العسكر/ مجلة الكويت/ ٢٠٠٣م.

* دراسات نقدية دلالية تناولت قصيدة ثم ربطت بالديوان:

١* قصيدة (عروس المجد) لعمر أبي ريشة/ مجلة الكويت.

٢* قصيدة (شدوان) لأحمد عبدالمعطي حجازي/مجلة الكويت.

٣* قصيدة (أغنية للصحارى) لمحمود حسن إسماعيل/مجلة الكويت.

٤* قصيدة (امرأة من بلّور) لعلي السبتي/مجلة الكويت.

٤ . المصطلح الدلالي، دراسة تحليلية

استند المنهج الدلالي أولاً إلى عدد من الأسس- المفهومات تتحدّد علاقة الإبداع الأدبي/ الشعري وصاحبه باللغة والنتائج المترتبة على



هذه الصلة لدى المرسل- الشاعر الذي يملك رؤية متماسكة عندما تتضح في ديوانه دوائر تتقاطع مع الأزمنة والأمكنة، وكذلك لدى المتلقي الذي يحسّ بكيان جمالي يعرف طريقه للتواصل مع قسماته، والركن الثاني هو مجموعة الإجراءات المنظمة لفاعلية المنهج الذي انتقلت به إلى أرض الواقع أي أنها حولت النص إلى جزء من الحياة يتكيف فيفتح أبواباً ويمتد في جوانب ملتقياً بالإنسان ومتفاعلاً مع الوقائع والحلم،وأما الركن الثالث فهو منظومة من المصطلحات حملت المفهومات النقدية ويسرت الإجراء التطبيقي وخاطبت المتلقي عبر أرضية معرفية لديه باللغة والأدب.

وهنا يقتضي الأمر أن نتأمل هذه الأدوات المنهجية من وجوه متعددة، ونشير إلى نوعين من المصطلحات يدوران في البحث والتحليل فثمة منظومة دلالية في عدد من الدوال التي تمثل جزئيات ماهية الدلالة: الدلالة، الدال، المدلول، المفاتيح الدلالية، السياق،النص، الحقل الدلالي، الدائرة الدلالية، المساحة الدلالية، الوحدة الدلالية، البؤرة الدلالية، المقطع الدلالي ، الومضة الدلالية، الحزم الدلالية، المرجع، التطور الدلالي.

وهناك مجموعة من المصطلحات المشتركة المستخدمة في التحليل النقدي الدلالي وهي عاملة أيضاً في جوانب نقدية ولغوية أخرى نذكر أهمها:

الأصوات، الصورة،التركيب اللغوي، الجملة، الوعي، الرمز، الاستعارة، المجاز، التشبيه، الكناية، الرسالة، القيمة التعبيرية، التلقي، المتلقي، التأويل، الإيحاء، الإيقاع والموسيقا .

١* الدلالة: نعني بهذا المصطلح الفرع اللغوي الذي تبلور حديثاً في الدراسات العربية رغم أصوله القديمة في التراث، وتدور الجهود فيه حول معنى الكلمة (الدال) المفردة في تسلسلها من المعجم إلى السياق الحي في استخدام داخل النص، وتفصل قوانين التطور إضافة إلى ترشيح المعنى بدءاً من رمزيته إلى المساحات الدلالية.

وتأتي خصوصية هذا المصطلح وما يتولد منه من تداولنا إياه في إطار النص الإبداعي الأدبي السياق وصلته بالمبدع وهو من نسعى لندرك رؤيته عبر أدواته وخاصة اللغوية التي تنقل ما عنده بوضوح أو بالتباس أو هروب سرعان ما تكشف المقارنة- والعودة إلى رصيده في الدائرة الدلالية-ما خفي أو التبس، وقد تتداخل أساليب التصوير مع الدلالة وهذا ما لا يكون في دلالات النصوص اللغوية غير الإبداعية- علمية إخبارية يومية- وهنا نستطيع أن نفسر استخدام الشاعر للدلالة عبر نصه الكبير-الديوان- بانزياح مختلف عن سير الدلالة اليومية والعلمية وكذلك يبرز امتياز كل شاعر من أقرانه المعاصرين أو سواهم في انزياح دلالي خاص.

ولابد من الإشارة إلى استخدام مصطلح الدلالة في أبواب أخرى لكنها تصب في اكتمال الدلالة السياقية، فثمة دلالة صرفية تضاف إلى الدلالة المعجمية السكونية وكذلك



الدلالة النحوية أي الموقع في بنية الجملة (الفاعلية، المفعولية، الإضافة...)- من غير دخول في شروط تكوين الجملة وعلاماتها فهذا تفصيل واختصاص للنحو- وهكذا نستخلص مساراً للدلالة محدداً.

إن المصطلح (دلّ، دلالة) يدور في مجالات لغوية وغير لغوية في إطار الأدب والفنون والطبيعة ومظاهر الحضارة مما يدخل في أبواب نقدية أدبية ونقدية فنية (تشكيل، مسرح، سينما..)، وفي أبواب التداول الحضاري، وغايتنا من هذه الإشارة هي التنبيه إلى مصطلح (الدلالة) في مساره الخاص رغم تجاوره مع مفهومات الاستخدامات الأخرى (الدلالة الموسيقية "الأوزان" والدلالة البلاغية "دلالة التركيب: خبر، إنشاء، تقديم، حذف..." ودلالة الصورة الفنية).

٢ . الدال: إن الدال هو مرتكز النص الذي يشكل- ضمن تركيب الجمل- تصوراً ذهنياً لدى السامع والقارئ، ولذا نبدأ دائماً من تكوينه الشكلي (صوتاً ورسماً): مفرد،جمع، مذكر، مؤنث، نكرة، معرفة، صيغته الصرفية والدلالة الاشتقاقية (فعل، اسم فاعل..)، ومن ثم نتبين موقعه في الجملة (الدلالة النحوية) وكذلك العلاقة السياقية (المحرر مثلاً لها أطياف كثيرة يفسرها الموقع)، ولا يخفى أن مصطلح (الدال) يحتاج إلى التنبيه إذا تجاورت تحليلات أدبية وأخرى فنية.

٣ . المفتاح: نستخدم مصطلح المفتاح مرادفاً لمصطلح (الدال) من ناحية ومن ناحية أخرى تتضمن صيغة (مفتاح) إيحاءً بفاعلية ودور ضمن سياق معين وهذا مختلف عن تعبيرنا عن أجزاء السياق أو شرحنا للتكوين الدلالي فيها وفي بعض المواضع تكتسب المفاتيح طاقات عالية تحمل قيماً من أبرز كواشف الإبداع.

ورغم الانتشار الواسع لمصطلح المفتاح في التراث العربي في علوم ومباحث شتى وانتقاله إلى الدراسات الحديثة فإننا نجده ضرورياً في الإطار الدلالي ومميزاً فيه، ذلك أنه يحتشد في الحزم الدلالية للدائرة، وهو متحرك بين النصوص وكاشف عن علاقات وتأويلات محتملة، وكذلك يبرز لامعاً- وإن يكن قليلاً- في بعض النصوص ويقود إلى آفاق غنية.

٤ . المدلول، ٥ . التصور، ٦ . المرجع: إن حضور الدال يؤدي إلى استدعاء المدلول المادي أو المجردّ في صورة ذهنية ترتسم لدى السامع أو القارئ وهي ممكنة المقارنة بالواقع خارج اللغة،وخصوصية هذه المصطلحات آتية من دورانها حول المبدع وسياقه لا بمعنى التقابل اللغوي العام بين الدال والمدلول والتصور والمرجع،وفي النص الأدبي تتطور المرجعية لتتسع لما هو خارج النص وليس خارج اللغة لأننا في حيز التناص إنما نرجع الدلالة إلى وشائج بنصوص- أي بحالة لغوية سياقية تتأدى بدورها إلى خارج اللغة.

٧ . النص: إن مصطلح النص له مؤداه العام في الدرس اللغوي ذلك أنه (كل مدونة باللغة) سواء كانت



BIBLIOTHECA ALEXANDRINA
مكتبة الاسكندرية

إخبارية أو علمية أو فنية- أدبية، وهذه المدونة تخضع لألوان التحليل والمقارنة.

أما في منهجنا فنقصد أنه: النص الأدبي،وهنا نميز بين حالتين أولاهما هي النص المفرد: قصيدة.. وثانيتهما هي النص الكامل للشاعر- أو للأديب- الذي يمنحنا فرصة الاستقصاء والمقارنة بغض النظر عن الفروق الزمنية أو الموضوعية- الأفق أو القضية..- والقصد هنا اكتشاف علاقات تنبع من رؤية الشاعر التي تتقنّع في مواضع لكنها تتجلى في مواضع أخرى من خلال إشارات دلالية، وفي رأينا أن نضع الشخصية الإبداعية يوازيه عدد من الدوائر الدلالية تتوزع مفاتيحها في كل ما يعايشه ويعبر عنه في تصور متماسك، وليس الشاعر من يلقي أشتاتاً تتراكم بلا روح تصل فيما بينها.

٨ . السياق: إن مصطلح السياق يستخدم مجاوراً لـ النص وأحياناً يحل مكانه فيتضمن التصورين معاً، أما السياق فهومؤتلف من شبكة متكاملة فيها: (الحدث، الزمان المكان، الإنسان، الأشياء، والعلاقة فيما بينها) وهذا ما يفسّر الدلالة عندما تجمع في طياتها المركبة: الأصل المعجمي والصيغة الصرفية والموقع النحوي ثم الإطار السياقي لسمات الأشخاص ووظائفهم في الحياة، وما يحيط بهم في زمان ومكان معنيين.

وتبعاً لتفاصيل مصطلح النص نشير إلى أن النص الكامل- الديوان يتضمن عدداً من السياقات بحسب ما فيه من قصائد.

٩ . الحقل الدلالي: إن هذا المصطلح مترجم عن الأجنبية مع أن التراث اللغوي العربي أنجز ما يعدّ أصلاً في هذا المجال وهو معاجم المعاني وأبرزها (المخصّص) لابن سيده و (فقه اللغة) للثعالبي، و(إحصاء العلوم) للخوارزمي الكاتب، ونقصد في منهجنا بالحقل مجموعة الدوال المستعملة في جانب من جوانب الطبيعة أو الحضارة (أسماء، أفعال، صفات) لأنها تؤطر هذا الجانب و تجعله ممكن الدرس والتحليل على نحو تفصيلي وشمولي، وللغويين اجتهادات في التصنيف وإمكانات المقابلة وسبر أغوار الدوال.

ثمة فرق بين الحقول فيتصورها المطلق- المثالي وهو ما نجده في المعاجم المتخصصة والمستوعبة كل المادة اللغوية، وبين الحالة الواقعية التي يكون عليها الحقل الدلالي في نتاج الشاعر (أو الأديب) فنحن نجد اختياراً وتركيزاً استدعاهما المزاج والرؤية والتفاعل النفسي، وليس القياس مستتبعاً منا حكماً على الشاعر بالنقص أو الكمال؛ وإنما نحيط بما جاء به ونتأمله مهما يكن وضعه، ذلك أن الشاعر قد يكتفي ببعض أركان الحقل لكنه يردد المفاتيح بكثرةوقد يقترب آخر من استيعاب حقل ما لكنه لا يتوسع في التكرار للمفاتيح (البحر، الحرب، الحب، الطفولة، الحزن، الطيور...)

١٠ . الدائرة الدلالية: لقد اخترنا أن يحل مصطلح الدائرة الدلالية مكان (الحقل الدلالي) في



منهجنا سواء في العنوان أو في متن الدراسة والتصنيف، وكان وراء هذا الاختيار أسباب ترجحه أولها أننا نخصص النظر النقدي بباب جديد فلا بد له من علامة تميزه وتقود إلى زوايا معينة تقيده وتعمق مساره، والثاني هو أن المصطلح استخدم في التراث العربي ومن الممكن تدويره بنقله إلى باب نقدي، فقد استخدم في العروض مصطلح الدائرة العروضية، والسبب الثالث أن مصطلحاً قريباً تداولته دراسات أسلوبية أجنبية في زمن مبكر (ليو شبتسر كان استعمل مصطلح الدائرة اللغوية) (٦).

ونضيف أيضاً أن الدال/ المصطلح يكتسب من دلالته الاشتقاقية الدوران لمجموعة المفاتيح في الزمن وبين قصائد الشاعر، فالتسمية تطابقات مع الحالة مما يجعل الاختيار مفيداً نوعياً، ونحترز بالقول إننا لم نلغ إيراد مصطلح الحقل الدلالي في الشرح والمناقشة ولكنه في هذه الحالة يكون جزئي الدلالة إذ يفيد إجرائياً ولا يقدم المفهوم النقدي الكامل.

١١ . التطور الدلاي: يشمل هذا المصطلح القوانين التي تكشف حركية الدوال بين أطوار تمر بها تتغير بعض ملامحها وتتبدل واقعها وتشهد مّداً وجزراً وذلك بفعل مشترك للحضارة المادية والفكرية وللمادة اللغوية التي تبرهن على العيش مع الناس وأحوالهم مستجيبة لنبض حي، وتأبى أن تظلّ كّماً متحفّياً يكتفي بما كان أو ما هو شبيه بذاك القديم، إن استجابة الدوال للتطور هي شهادة لها وكذلك لأهل اللغة.

ينتظم التطور في قوانين أربعة (من المحسوس إلى المجردّ/ من العام إلى الخاص/ من الخاص إلى العام/ الانتقال بين الحقول الدلالية) وتعين هذه الأنواع الناقد في توضيح الحالة التي يقف عندها من دوال الشاعر في الدائرة، وفي تناول القصيدة الواحدة، وعلى العموم إن الدراية بالتطور تمكننا من تصنيف المفاتيح الدلالية بين الرصيد العام المشترك والألفاظ المتطورة وتكون فاتحة تحليل ينبئ بطبيعة التوجه أو يبين إمكانية التعبير عن المعاصر بدوال قديمة- مستمرة أو بالدوال المتطورة سواء ما كان اشتقاقاً حمل أبعاداً حديثة أواشتقاقات لم تعرف من قبل في المادة اللغوية أي المصدر.

١٢ . البؤرة الدلالية: هي القصيدة التي تستغرقها الدائرة الدلالية، وتكون الغالبة عليها، أي أن المجال والأجواء من هذه الدائرة، وهنا نلحظ أمرين أولهما أن المفاتيح تتفاوت كثرة وقلة في القصائد/ البؤر، وقد يكون مفتاح واحداً مهيمناً (حورية، موجة) وقادراً على استحضار الدائرة بعمق وتأثير، الأمر الآخر وهو وجود مفاتيح من الدوائر الأخرى ضمن القصيدة/ البؤرة لكن التوظيف الأساسي متجه إلى الدائرة الأساسية، وتتبع البؤر عند الشاعر في ديوانه وتوزعها في المراحل الزمنية وتنوعها أو وقوفها عند جوانب معينة من الدائرة، إن هذا يؤدي إلى رسم العلاقة بين الطرفين



المبدع وأدواته مع الرؤى في إطارها الفكري والاجتماعي والنفسي؛ والبؤرة هي المستجمعة طاقة عالية.

١٣ . المقطع الدلالي: هو مجموعة الأبيات أو السطور الشعرية ضمن قصيدة تدور حول دائرة دلالية مختلفة عن الدائرة السائدة أو الدوائر المتعددة في القصيدة، ولابد من التأكيد على تكوين ملمح متماسك في هذه السطور أو الأبيات مما يعني أنها مقصودة لتؤدي دوراً في بنية القصيدة- الحالة وهذا مختلف عن ورود عدة أبيات أو سطور متفرقة في القصيدة ولعل الشعر العربي الحديث والمعاصر أوضح في توظيف هذا اللون من الأداء الدلالي في القصائد المركبة خاصة ما اتبع فيها أسلوب المقاطع والإضاءات المتعددة،وفي حالتي المشاهد المقطعة في وجهات مختلفة- ظاهرا- والقصيدة المتسلسلة والرابطة بين أجزائها تنفتح أدوار لهذه المقاطع الدلالية.

١٤ . الومضة الدلالية: هي حضور جزئي في دال أو مركب منه ضمن دائرة أو دوائر أخرى في القصيدة، وغالباً ما يكون حضور الومضة تصويرياً، وجاء التعبير الاصطلاحي معبراً عن الحجم الصغير ذي التأثير الكبير ذلك أن حضور الدال الوامض دليل على تأصله في وعي الشاعر وتصوره فتراه يشق الموج أو الحجب عندما تسنح بادرة فيجتمع قطبان يولدان هذه الإضاءة الباهرة.

١٥ . الحزمة الدلالية: هي مجموعة الدوال/ المفاتيح في جانب من جوانب الدائرة الدلالية عند الشاعر، واختلافها بين الشعراء- ممن تداولوا دائرة واحدة- وتفاوت الدوال فيها هو ما يعطي بداية معرفتنا لتعدد رؤاهم وفي أي اتجاه تذهب،ومع تصنيف الدوال في الحزمة الواحدة يحدد التكرار المميز لبعض الدوال مما يجعلها الأبرز بين المفاتيح في توجيه الأنظار إلى ما هو راسخ في وعي الشاعر.

١٦ . الوحدة الدلالية: هي الجزء المكون لمعنى الدال اي هي جزء الماهية، وهذا المصطلح أساسي لإدراك أبعاد الدال، وحركته في السياق واختلافه عن سواه، وعملنا التحليلي في الدلالة يماثل ما نقوم به عند تحلل الدال صوتياً وصرفياً وكذلك عند تحليل الجملة إلى وحداتها الأساسية، ويتضح لنا كيف يسبب حذف وحدة دلالية أو إضافتها تغيراً في المدلول- التصوّر.

١٧ . المساحة الدلالية: هي مجموع الوحدات الدلالية التي تشكل ماهية الدال في منعكسه التصوّر الذهني/ المدلول/ عند الاستعمال في سياق معين (بشروطه الموقعية)، ويخصص الحديث عن المساحة الدلالية في النص أي الحالة الحية للأداء اللغوي ضمن المنهج النقدي الدلالي،وهذا لا يمنع بالطبع استخدام المصطلح عند التحليل الدلالي العام (المصدرية/ الدلالة المعجمية)، ويستنتج أن ثمة مساحات متعددة للدال الواحد بحسب ما يصيبه من تطوروم شروط سياقية (موقعية).



ورغم جدة المصطلح فإن حقيقة التحليل الدلالي موجودة في التراث اللغوي العربي منذ كتب الفروق اللغوية التي تتبعت الوحدات الدلالية في الكلمات التقارية (السر،النجوى...).

١٨ . أما المصطلحات النقدية التي تتداخل مع المصطلحات الدلالية أو هي تتجاور معها فنجد أن بعضاً منها مستفيد من هذا التداخل وحامل قيماً لغوية تعين على تبيان دوره النشط في التعبير والتوصيل كما هو الشأن مع مصطلحات: الصورة الفنية وفروعها الصورة التشبيهية، والصورة الاستعارية، والصورة الكنائية،وصورة المجاز المرسل إضافة على الصورة الرمزية ذلك أننا نعتمد مفهوم الحقول الدلالية وتفاعلها في التركيب الاستعاري، وعلى تتبع الوحدات الدلالية في تجاور أطراف التشبيه وتتابع التصور في الكناية والمجاز، وكذلك نفسر الرمز الأدبي بالتحولات في الوحدات الدلالية وارتباطها بالقيم الأساسية في ثقافة المجتمع، إضافة إلى أن بعض المفاتيح في الدائرة الدلالية يشع في حالات ليغدو رمزاً له دوره المميز.

ومن المصطلحات المشتركة:

١٩ . القيمة التعبيرية: ونقصد بهذا المصطلح القيمة/ القدرة التي يحملها كل نوع من أنواع الأساليب/ الظواهر التركيبية والتصويرية والموسيقية والدلالية، ويعمل التحليل الأسلوبي على الربط بين هذه القيمة وجوانب التجربة الشعرية فيتشكل الحضور الجمالي ويغدو مؤثراً في المتلقي أي يحقق متتالية التوصيل والتواصل.

٢٠ . الوعي: نقصد وعي الشاعر للحياة ورؤيته وهي التي يسعى الناقد إلى الوقوف عندها ويدرك جوهر العمل الأدبي الإبداعي.

٢١ . الرسالة: هي العمل الأدبي/ الشعري الذي ينهض مع شخصية المبدع صاحب الوعي، وهنا لا نقصد مثل العقائدية المبرمجة، وإنما هي استخدام للعمل الأدبي في إطار نشاط حضاري للمجتمع،وقد يكون أداء الرسالة ضمن مفهومات جمعية تمثلها الشعراء عامة، وقد يكون لبعض الشعراء قديماً تطلعات مميزة يريد أن تصل عبر قصائده وأعماله.

٢٢ . التلقي: إن الإطار العام لهذا المصطلح النقدي لدينا يضع أطراف المعادلة في حركة متفاعلة (المرسل- الرسالة- المتلقي)، ولا نرى تغليباً لطرف واحد.

٢٣ . ولعل مصطلح التأويل قريب من التلقي في حرية نسبية تفسر النص الحديث والقديم وتركبه تركيباً فيه جدة من غير تناقض معه.

٢٤ . الإيحاء والدلالة الموسيقية: نميز في استخدامنا بين دلالة أي قيمة تعبيرية للأوزان والإيقاع بحسب حضورها وتركيبها في النص الشعري وبين الإيحاء الذي يعطيه الصوت في الحروف، فالنغمة في مادة الدال صوتياً ليس لها دلالة وإنما تمنحنا إيحاء أي أنه ليس قياسياً كما هي التصورات/المدلولات مع أي دال أو الدلالات الصرفية

والنحوية،وذلك أن منطلق علم الدلالة يجعل الشكل الصوتي الحروف والحركات) مجرداً اعتباطياً ليس لجزئه أي دلالة، وتفصيل هذه القضية معروضة بشكل مفصل في مواضيع من دراسات الدلالة.

٢٥ . التركيب اللغوي: يرد المصطلح في تحليل القيمة التعبيرية للجملة وفق المعطيات البلاغية- الأسلوبية (الخبر، الإنشاء، التعريف، التنكير...).

هوامش

نكتفي بالإحالة إلى بعض الدراسات والتطبيقات الدلالية التي أنجزتها ذلك أنها تشمل على المصادر والمراجع عربية وأجنبية مما لا يتسع لها المقام ههنا، ذلك أن القصد هو مناقشة المصطلحات الدلالية- النقدية.

(١) ينظر في الفصل السادس من كتاب (علم الدلالة العربي النظرية والتطبيق)، د. فايز الداية، دار الفكر، دمشق، بيروت ١٩٨٥م.

(٢) ينظر في كتاب (الجوانب الدلالية في نقد الشعر في القرن الرابع الهجري)، د. فايز الداية، دار الملاح،دمشق ١٩٧٨م، وكذلك في (علم الدلالة العربي) السابق ذكره.

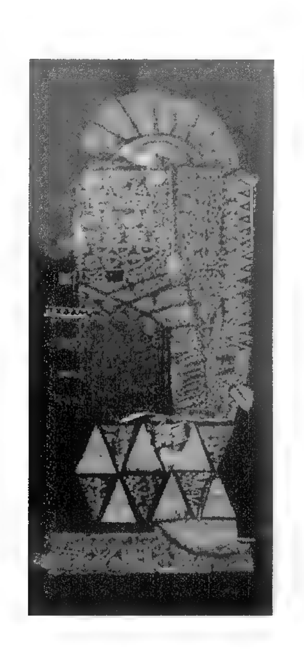
(٣) ينظر في (الجوانب الدلالية في نقد الشعر).

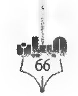
(٤) ينظر في بحث قدم إلى ندوة عمر أبي ريشة ٢٠٠٤ بعنوان الدوائر الدلالية في شعر عمر أبي ريشة، وزارة الثقافة، سورية، ونشر جزء في كل من مجلة الكويت، آب ٢٠٠٤، وجلة العيادات، حلب، خريف وشتاء ٢٠٠٤، ونشر كاملاً ٢٠٦ دمشق- وزارة الثقافة.

(٥) ينظر في بحث (دائرة البحر الدلالية في شعر خليفة الوقيان. ثبت المصادر والمراجع والعرض النظري للدائرة الدلالية، مجلة البيان، الكويت ١٩٩٩م.

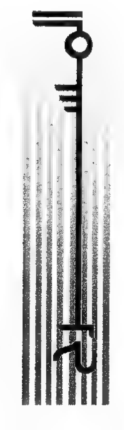
وكذلك في كتاب بحوث ندوة أحمد العدواني(الكويت- أبو ظبي) ١٩٩٦ مؤسسة البابطين، الكويت.

وكذالك كتاب بحوث ندوة أبي فراس الحمداني(الكويت- الجزائر) ٢٠٠١ مؤسسة البابطين، الكويت.





تلقي النوع الدرامي
بين الوضعية التواصلية والجمالية





بقلم: د. حسن يوسفي
(المغرب)

تلقي النوع الدرامي
بين الوضعية التواصلية والجمالية

بقلم: د. حسن يوسفي
(المغرب)

■ الدراما من نظرية الأجناس إلى جمالية التلقي

مما لا شك فيه أن التفكير الأجناسي في المسرح قد غطى مساحة كبيرة من تاريخ هذا الفن، بدءاً من أفلاطون وأرسطو، مروراً بالنظرية الكلاسيكية ووصولاً إلى آخر المستجدات النقدية التي واكبت ما عرفته نظريات الأجناس الحديثة جراء تأثرها باللسانيات والسيميائيات وغيرها من العلوم اللغوية.

وإذا كانت المقاربات الحديثة للمسرح قد حاولت أن تجعل من مسألة الجنس أو النوع تمظهراً لغوياً بالأساس، أو بعبارة أخرى، شكلاً تعبيرياً يعتمد طرقاً مميزة في التشخيص اللغوي، فإن هذا المنظور سرعان ما اتخذ مسارات مختلفة جعلت المقاربة الأجناسية للمسرح تركز، إما على مظهره اللساني أو الأسلوبي، أو مظهره الخطابي أو السردي، أو مظهره الفرجوي. وإذا كان الثابت في كل هذا التعدد هو الانطلاق من مفهوم النوع الدرامي، وبالتالي من نظرية الأجناس، فإن المتحول هو هذه القراءات المختلفة التي أصبح يخضع لها المسرح انطلاقاً من اللسانيات أو السيميائيات أو السرديات أو التحليل الدراماتورجي.

وفي سياق تطوير هذه المقاربات ظهر انشغال جديد بالمسرح من زاوية التلقي، وذلك موازاة مع ما عرفه الحقل النقدي المعاصر من تحولات انتقلت من الاهتمام بالإبداع في دائرة الإنتاج نحو الاهتمام به في دائرة التلقي. من ثم برزت دراسات جديدة تحاول صياغة "جمالية للتلقي" خاصة بالمسرح، هي التي تشكل محور اهتمامنا في هذا المقام.

لعل ما يثير التساؤل في البدء هو الدلالة التي تتخذها مقولة التلقي في هذا العنوان. فما معنى الحديث عن "تلقي النوع" genre في الوقت الذي نعرف أن جل المنظرين للموضوع يتحدثون بالأحرى، عن "تلقي النص "Texte أو "تلقي العمل الأدبي "uvre littéraire مادامت القراءة التي هي الحامل الأساسي لعملية التلقي تنصب على نصوص وأعمال أدبية وليس على أنواع؟ ما هي مسوغات الحديث عن جمالية لتلقي النوع الدرامي؟ ثم ما هي الخصوصيات التي يكتسيها الحديث



عن جمالية التلقي في علاقتها بالمسرح؟

التلقي بين التواصلي والجمالي

لا مناص من التمييز، أولاً، بين دلالتين للتلقي، وبالتالي، بين إطارين نظريين يستوعبان هاتين الدلالتين. الأولى تعتبر التلقي بمثابة وضعية تواصلية ملموسة تعكس مظهراً من مظاهر ما يعرف بـ"العلاقة المسرحية"(١)، وتتمثل في تلقي القارئ أو المتفرج لنص أو لعرض يقدمان على أساس كونهما مجموعة من العلامات الدالة الموجهة بشكل قصدي ومباشر من مرسل (المؤلف، المخرج...) إلى مرسل إليه (القارئ، المتفرج...). ويخضع تلقي المرسل إليه لمجموعة من العوامل السيكولوجية والسوسيولوجية تتحكم في طريقة تلقيه لهذه العلامات، باعتباره نقطة الوصول. هذا التصور للتلقي يندرج ضمن ما يعرف بـ "نظرية التواصل"، وهو تصور غالباً ما يخضع إسقاطه على المسرح لانتقادات عدة يؤكد أغلبها أنه تصور اختزالي يقيس الظاهرة المسرحية على التواصل العادي القائم بين الناس في الحياة اليومية، كما يختزل الوظائف الإبداعية للمسرح في وظيفة واحدة هي التواصل، في حين أن المسرح لا يخضع لهذه الآلية التي تجعله علامة أو إرسالية من مرسل إلى مرسل إليه.

الدلالة الثانية للتلقي تعتبره بمثابة سيرورة جمالية تجمع بين الأثر والتفاعل، بين أفق التوقع وأفق التجربة، أي باعتباره لحظة حوارية بين نص وقارئ، وبالتالي بين أفقين للانتظار. هذا المفهوم للتلقي هو الذي يشكل محور اهتمامات المبحث النقدي المعروف بـ "جمالية التلقي"، وهو الذي نجد له امتدادات في الدراسات المسرحية التي بدأت تظهر مع مطلع الثمانينيات من القرن الماضي حيث "بدأنا نقرأ بعض العناوين مثل"دور القارئ" (آمبرتو إيكو Umberto Ecco 1981)، "عمل المتفرج" (عنوان أحد فصول كتاب ماركودو مارينيز Marco De Marinis حول سيميوطيقا المسرح ١٩٨٢)، "العلاقة المسرحية" (نصوص لباحثين جمعها رجيس دوران Régis Durand 1980)، ناهيك عن بعض المجلات التي خصصت عدداً من أعدادها لهذه القضية، ونذكر منها على الخصوص العدد الخاص عن "النص وتلقياته" من "مجلة العلوم الإنسانية" العدد ١٨٩، سنة ١٩٨٣"(٢).

هذه الدراسات وغيرها هي التي وضعت اللبنات الأساسية لهذه المقاربة الجديدة للتلقي في علاقته بالمسرح، ليس من المنظور التواصلي وإنما من المنظور الجمالي.

تلقي النوع أم تلقي النص؟

للاستدلال على صدقية الاختيار الذي نبلوره في هذا المقام والذي يروم تثبيت الحديث عن "تلقي النوع" عوض "تلقي النص"، لا بأس أن نستحضر بعض الإسهامات النقدية المتعلقة بمعالجة قضية الأجناس في علاقتها بمسألة التلقي، ونكتفي في



هذا السياق بثلاثة مواقف أساسية لكل من وولف ديتر ستيميل، وهانس روبير ياوس وجان ماري شيفر.

فمن خلال مساهمته في كتاب جماعي بعنوان "نظرية الأنواع" يتحدث ستيميل عما يسميه بـ "المظاهر النوعية للتلقي" حيث يقول "لقد تم الاعتراف بأهمية الدور الذي تلعبه الأنواع في عملية التلقي منذ زمن بعيد (...) وكما هو شائع، فإن النوع التاريخي يجب اعتباره كمجموعة من المعايير (قواعد اللعبة كما يقال أيضاً) التي تحيل القارئ على الطريقة التي يجب فهم النص وفقها. وبتعبير آخر، فإن النوع هو محفل يضمن مفهومية النص من جهة نظر تركيبه ومضمونه"(٣).

وفي نفس السياق؛ يؤكد ياوس أن التمرس بالجنس الأدبي يشكل عنصرا أساسياً ضمن "أفق التوقع" وذلك باعتبار هذا الأخير "نسق الإحالات القابل للتحديد الموضوعي، الذي ينتج، وبالنسبة لأي عمل في اللحظة التاريخية التي ظهر فيها، عن ثلاثة عوامل أساسية: تمرس الجمهور السابق بالجنس الأدبي الذي ينتمي إليه هذا العمل، ثم أشكال وموضوعات أعمال ماضية تفترض معرفتها في العمل، وأخيراً التعارض بين اللغة الشعرية واللغة العملية، بين العالم الخيالي والعالم اليومي"(٤).

أما جان ماري شيفر فيميز بين التجنيس التأليفي généricité auctoriale والتجنيس القرائي généricité lectoriale. هذا الأخير "قبل أن يجيب عن هاجس تصنيفي، فهو حاضر في كل فعل للتلقي، مادام كل تلق يعني تأويلا، وهذا التأويل لا يمكنه أن يتم خارج أفق نوعي"(٥). والمؤلف باعتباره قارئاً هو أيضاً، فإن لحظة تكون نصه تعرف تراكباً بين التجنيسين. كما أن التجنيس القرائي متحول، ويفتني ويفتقر حسب السياقات.

كل هذه المواقف الثلاثة، إذن، تؤكد تلك العلاقة الراسخة بين الجنس والتلقي. ولا نعدم، من جانب آخر، من يؤكد هذا الارتباط ويجعله جزءاً من طقس القراءة، كأمبرتو إيكو، مثلاً، الذي يرى أن قراءتنا للروايات تجعلنا، بموازاة معها، نكتسب المقولات التي تساعد على قراءتها، أو دومينيك كومب الذي يرى "أن النوع هو الأفق الذي يتوج القراءة". معنى هذا أن التمرس بقراءة الأعمال الأدبية يؤدي، في نهاية المطاف، إلى ضبط هويتها النوعية واكتساب المقولات الأساسية المساعدة على تلقيها. من ثم، يبدو الحديث عن "تلقي النوع" عوض "تلقي النص" أمراً وارداً. لكن يبقى السؤال الأهم بالنسبة إلينا، في المجال المسرحي، هو: ما دلالة الحديث عن "تلقي النوع الدرامي"؟

تلقي النوع الدرامي وميثاق القراءة

يعد باتريس بافيس Patrice Pavis من أبرز الدارسين الذين يعود إليهم الفضل في بلورة تصور واضح بخصوص "جمالية التلقي المسرحي". ففي إطار حديثه عما يسميه بـ "شفرات التلقي"، يرى أن هناك



شفرات ذات طابع جمالي - إيديولوجي تندرج ضمنها الشفرات ذات الخصوصية المسرحية، ومنها تلك التي تتعلق بـ العصر، شكل الخشبة، النوع، الأسلوب واللعب الخاص (٦). كما أنه في سياق آخر يتحدث عما يسميه بـ "موجهات التلقي"، ويميز ضمنها بين: الموجه السردي، الموجه النوعي والموجه الإيديولوجي (٧). وانسجاماً مع الدور الذي يلعبه النوع باعتباره موجها للتلقي. يؤكد بافيس أن ثنائية تراجيديا/كوميديا، مثلا، باعتبارها ثنائية تقليدية ومؤسسة فيما يتعلق بوضعية المسرح ضمن نظرية الأجناس، تبقى ذات أهمية قصوى، لأنها تلعب دورا أساسياً، ليس في تحديد الأنماط الأخرى المتاخمة لها، باعتبارها خطاً فاصلاً (فمثلا التراجيكوميديا وجدت صعوبة في فرض نفسها كنوع قائم بذاته لأنه ينظر إليها أحياناً كتراجيديا ذات نهاية سعيدة، وأحياناً ككوميديا ليس لها من الكوميك أي شيء) فقط، وإنما باعتبارها موجهات لتلقي الأعمال التي تندرج في هذا السياق. ولعل ما يؤكد هذا الدور هو الوظيفة التي يؤديها تحديد الوضع النوعي للأعمال المسرحية بالنسبة للمتلقي والمتمثلة في:

- تقديم إشارات حول الواقع المعروض في النص.
- إعطاء شبكة للقراءة.
- عقد ميثاق بين النص وقارئه (٨).

ولا عجب، إذن، أن نجد سلسلة من الكتب الحديثة المتعلقة بالأنواع الدرامية أصبحت تسير في هذا الاتجاه الذي يربط بين مفهوم القراءة ومفهوم النوع، ومنها "قراءة الكوميديا" لميشال كورفان Michel corvin، وقراءة "التراجيديا" لألان كوبري Alain couprie، الصادرين ضمن منشورات دينو Dunod، حيث نلاحظ كيف يحضر هاجس الإحاطة التاريخية والنظرية بالنوع الدرامي (تراجيديا أو كوميديا) باعتباره عنصراً حاسماً في عملية التلقي.

الهوامش:

١- للوقوف على تداعيات مفهوم "العلاقة المسرحية" يمكن مراجعة:

Textes réunis par : La relation théâtrale Régis Durand - P.U de Lille 1980.

٢ -حسن يوسفي - المسرح ومفارقاته - مطبعة سندي - مكناس - المغرب ١٩٩٦- ص , ١٢٦

٣- وولف ديتير ستيمبل - المظاهر النوعية للتلقي - ترجمة محمد إنفي وسعيد بنكراد - مجلة العرب والفكر العالمي - العدد الثالث - صيف ١٩٨٨- ص , ١٣٠

٤- هانس روبيرت ياوس - جمالية التلقي: من أجل تأويل جديد للنص الأدبي- تقديم وترجمة د. رشيد بنحدو - مطبعة النجاح الجديدة - الدار البيضاء ٢٠٠٣ - ص , ٦٣

٥- أنظر:

Jean-Marie Schaeffer - qu'est ce qu'un genre littéraire ? Editions Du Seuil - 1989 - p 151.



٦ -أنظر:

Patrice Pavis - Dictionnaire du Théâtre-Messidor/ Editions sociales - Paris 1987 - p 323.

٧ - انظر:

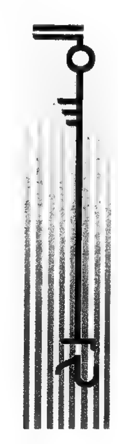
Patrice Pavis - Production et Récep-
la concrétisation du : tion au théâtre
texte dramatique et spectaculaire - Revue des sciences humaines - N* 189 - 1983- p 83-84.

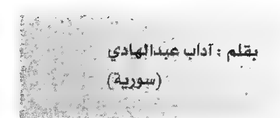
٨ -أنظر:

Patrice Pavis - Dictionnaire du Théâtre - p 179.



الأبله يوبخ خزعلانة





الأبله يوبخ خزعلانة

بقلم : آداب عبدالهادي
(سورية)

■ **ناصر الملا " يمسرح" القيم الأخلاقية ويعالج قضايا الفساد درامياً .**

الأبله يوبخ خزعلانة عمل مسرحي في كتاب يضم مسرحيتين للكاتب المسرحي الكويتي ناصر الملا، المسرحية الأولى بعنوان "الأبله يوبخ خزعلانة" تراجيديا افريقية والثانية بعنوان "أنا الملكة يا أوغاريت" دراما تاريخية في خمسة فصول.

المسرحيتان مختلفتان بشكل كلي سواء في الفكرة أو المضمون أو حتى في الزمان والمكان الذي تجري فيه الأحداث.

تجري أحداث المسرحية الأولى "الأبله يوبخ خزعلانة" في زاقوى في إثيوبيا سنة/ ١٢٠٠/ للميلاد، وتجري أحداث الثانية "أنا الملكة يا أوغاريت" في مدينة أوغاريت وجزيرة سلاميس في بداية القرن الرابع عشر قبل الميلاد.

لكن ما يلفت النظر في هاتين المسرحيتين هو أن الكاتب جعل أبطاله من الحكام في المسرحية الأولى والثانية، حيث أظهر براعته في الغوص إلى أعماق شخصيات هذه الأسر وكشف النقاب عما يعتلج في نفوسها، فصور الفساد والانحلال الأخلاقي والخلقي والعته إلى أن انعكس هذا العته إلى مصير ومستقبل البلاد فجوّع الرعية وأرهبها وتاجر في أرواحها وأجسادها، فلم يكن الملك يتوانى هو وأزلامه عن قتل كل من يفكر بالاعتراض أو العصيان أو حتى بمجرد النقاش في أي أمر كان.

ففي المسرحية الأولى نرى كيف كان ملك زاقوي المغرم بالمديح وبالثناء ليرضي غروره وليقنع نفسه أنه الأول والأخير وكأنه الإله في الأرض، وكثيراً ما جاء على لسان الرعية والمعاون له الهتافات التي ترضي مرضه وهوسه كما جاء في هذا الحوار التالي:

المعاون- نحن الجراد والحشرات والدود وأنت أنت الموعود.

يردد أبناء القبيلة الجملة ذاتها.

ثم المعاون- نريدكم أن تدفنوا وجوهكم بالأرض وأن تطأها قدما رئيسنا، نريدكم طوع بنانه حينما يأمر، نريدكم أن تتسابقوا لتحقيق ما يشير إليه الرئيس، نريدكم عجولاً لرئاسة القبيلة تسير بالعصاة والضرب والسوط.

أبناء القبيلة- أنت سطوع الشمس ونحن الليل البهيم.

المعاون- لا تنسانا يا رئيسنا حينما نذل الكريم ونرفع اللئيم لا



تسانا يا قائدنا حينما ننهب أموال القبيلة ونجعل دائرة الشك والظنون تصيب الكادحين والشرفاء والآمنين، نريد يا قائدنا أن يخرج من ظهور أبناء قبيلتك رجال يكونون عبيداً لنا يربون وينشؤون على حبك وحبنا حتى يستحيل الشريف أن يحيا معنا لا أن يقاومنا.

وبذكاء يصور الكاتب أيضاً العته الذي يحيا به الملك حيث أنه لم يكن يقوى على إبعاد المهرج عنه بل كان يصر على إبقائه بجانبه في كل المناسبات لإضحاكه ودغدغته.

إضافة إلى انشغاله الدائم في متعاته ولذاته فلم يكن يدع لياليه تمر دون مجالسة الحسان وممارسة الحب معهم.

لا ليبلا "الملك"- فلنذهب إلى قاعة الأنس لأكحل عيني بمرأى الغواني والحسان.

وفي المسرحية الثانية "أنا الملكة يا أوغاريت" يصور الكاتب كيف صار الحال بالملك والملكة وهم عبارة عن أشخاص مصابون بكل أنواع الشذوذ، فنرى الملكة أرسينوى كيف تبحث عن متعتها بطريقة خاطئة وكيف تستغل الفتيات لإيقاعهن في حبائلها وعندما تمل من الواحدة منهن تسلبها حياتها وتقضي عليها بتقديمها كقربان للآلهة (بأو- آلهة الحياة) لديهم، وهذا ما حصل للفتاة الفقيرة (أناة) والتي تنتمي إلى أبسط فئات الشعب عندما أغرتها بالمال والجاه والسلطة وأبعدتها عن حبيبها الفتى الأوغاريتي أيروس وبعد انقضاء عام كامل على العلاقة المشبوهة بينهما تذبحها وترميها في بركة الآلهة كباقي الفتيات السابقات.

وهذا الحال ينطبق على أخرباس (ملك جزيرة سلاميس) شقيق الملك الشاذ هو الآخر، وعندما يرفض أحد الشبان قبول عرضه يكون القتل هو مصيره كما كان مصير (أبتموس) إلى أن جاءت نهايته على يدي الفتى الأوغاريتي (أيروس) بحيلة قضى فيها عليه لرفضه ممارسة الشذوذ معه وهو الفتى الحالم والجانب الخير في هذه المسرحية.

ولم يكن الأمر مختلفاً بالنسبة لملك البلاد (تيوكريت) الذي وصل به الضعف إلى أن يبول على نفسه ويصبح كالنساء في تصرفاته، فقد كانت الملكة تعامله وكأنه امرأة حيث كان ذو شخصية ضعيفة مهزوزة لا تسمع له كلمة ولا يستشار بأمر، بل أصبحت عشيقة الملكة هي الآمرة الناهية، ولها شأن أكبر من شأنه سواء في القصر أو حتى خارج القصر.

وأما عن شقيق الملك أشمونر فقد استباح أهل المملكة فلم يكن يتوانى عن قتل كل من لم يرُق له، وليس هذا فحسب، بل استخدم الكاتب (ناصر الملا) ما هو أفظع من ذلك حيث جعل شقيق الملك يتاجر بتجارة غريبة وهي تجارة العظام والجماجم فكان منها يبنى الأسوار ومنها يبني الحصون.

وما أروع من هذه الصورة التي جاءت في هذا الحوار على لسان بعض التجار الأوغاريتيين الذين راقت لهم هذه التجارة وحاولوا مشاركة شقيق الملك بها:

التاجر الأول- لشد ما أدهشني فعله إذ طالت يده منازل الأبدية، ولم



يقف أمام وجهه أحد يرده عن انتشال الأجساد الرابطة بالأجداث.

التاجر الثاني: من يجرؤ على الوقوف بوجه شقيق الملك، ومن هذا الذي يضع أنفه بأنف الأمير أشمونر، ثم أتظن أن هذه العظام وتلك الجماجم قد جيء بها فقط من منازل الأبدية.

التاجر الأول: كلا وحق الآلهة لقد طالت يده العشرات من المساجين وكل أعداء الملكة أرسينوي وأخشى أن يستفحل الأمر ويصل إلى ما هو أكبر من ذلك، هل تنسى ما كان يفعله بأهالي وأغاريت بحلبات الصراع، كان يترك أسوده الجائعة لأيام ثم يطلقها عليهم، لقد شاهدت بعيني هاتين كيف تنهش الأسود لحومهم وكنت أسمع صراخهم يدوي المدينة.

تجارة العظام والجماجم التجارة الأشهر في كلا العملين ففي المسرحية الأولى كان زعماء هذه التجارة وزير المؤونة مائير بن دوف اليهودي وبدعم من وزير الحرب فوجير اليهودي أيضاً حيث ترك لهم الملك حرية التصرف في كل اقتصاد البلاد وحفظ أمنها وسلامتها، فكانت الرؤوس تبتر دون توان ودون حتى أي تمهل أوتفكير، فكل رأس لا يروق للوزير اليهودي يقطع على الفور، طبعاً باستثناء رؤوس الفلاشا لدرجة أنهم أي/اليهود الفلاشا/ المقيمين بين أبناء القبيلة أصبحوا هم الأسياد والآمر بأمرهم خاصة بعد أن أعلن الملك أنه الحامي الحقيقي لهم والراعي لمصالحهم.

صوت مجموعة من يهود الفلاشا- يعيش مولانا لليبلا يعيش أبو النهضة والاستقرار يعيش حامي الفلاشا قائد زاقوي، يعيش من مد حبل النجاة إلينا وجعلنا نبتلع دماء شعبه، يعيش ولي نعمتنا وفي مكان آخر يقول وزير المؤونة اليهودي مخاطباً وزير الحرب مائير بن دوف- يا صهري العزيز نحن نشغل الآن مواقع هامة وحساسة في مملكة زاقوي والمطلوب منا عمله وتنفيذه هو أكثر بكثير من التهميش والترقيع والتسليك نحن الآن الشغل الشاغل لدى جميع أبناء زاقوي وهذا ما يلمسه الملك بنفسه شخصياً إذن من الواجب السياسي والمجتمعي الوظيفي يحستم علينا أن نكون إصبعان منتظمان في أي سياسة يرسمها لاليبلا عفواً الملك لاليبلا.

فوجير - الملك لا تهمه أية أفكار أو حتى قوانين تسن في دستور البلاد إن كانت لا تتوافق مع رغائبه ورغائب من يحركونه، مائير بن دوف: الملك لا يتوق إلى للكأس والليالي الحمراء.

وفي هذا العمل يبرز الدور اليهودي جلياً في هذه المملكة حيث يظهر الكاتب التغلغل اليهودي في المنطقة منذ الأزل وشراكة الحكام اليهود في الحكم حرصاً على مصالحهم وحفاظاً على الكرسي والدور الذي يلعبه اليهود في تحقيق مآربهم إضافة إلى سيطرتهم الدائمة على المال والاقتصاد وسعيهم الدائم لتحقيق مآربهم من خلال المكر والخبث والدهاء والطرق الذكية في إدخال الفرقة بين أبناء



القبيلة والقبائل المارة وبين زعيم القبيلة والشرفاء في هذه القبيلة، وهذا الحال نجده في المسرحية الثانية حيث تلعب الملكة ولرئيس الحرس وحتى بعض المغرضين في دب النزاع بين الشرفاء في المملكة كما فعلت الملكة أرسينوي في نشوب الخلاف بين الملك وشقيقته إليسا، وصورة أخرى نأخذها عن الطمع ودور المال والمصالح الاقتصادية عندما تتعارض بين الأشقاء وكيف يدب الخلاف بينهم ويقتل أحدهم الآخر في سبيله كما حصل مع الأخوة الخمسة أشقاء الفتى الأوغاريتي أيروس عندما اتفق إخوته على قتله وخيل إليهم أنهم قتلوه ومن ثم طردوا والدهم، وبعد ذلك قتل الأخ الثاني وربما لو لم تنته المسرحية لكان ريفابيم قتل كل إخوته.

كما لم يغفل الكاتب الجوانب العاطفية والرومانسية في المسرحيتين، فقد وردت قصة حب عذرية بين الفارس العفري (غيرانا) وابنة الملك (خزعلانة) وانتهت بقطع رأسيهما على يد فوجير وزير الحرب اليهودي، فقد صور الكاتب كيف طال يد الغدر والهمجية أحلام الشرفاء والأبطال والحالمين الأبرياء.

وفي المسرحية الثانية انتهت قصة الحب التي جمعت إيروس بأناة بتخلي أناة عن حبيبها وقصته الثانية مع سردينيا بقطع رأسه على يد الملكة أرسينوي بعد أن تحولت إلى أفعى جراء أعمالها الشريرة وسحر الآلهة لها.

ظهر في كلتا المسرحيتين الحس الثوري والرغبة في التخلص من الحكم الظالم، والرغبة في الانتقام من قبل الثوريين الحقيقيين من أبناء العامة في الأولى وأبناء الخاصة في الثانية، ففي المسرحية الأولى يقول غيرانا الفتى العفري- هاهم يخفون وجوههم تحت غشاء من رغبة التزلف والتمسح ببركات رئيسنا دون نشران نشوات الطموح العنيفة التي غيبتها الأيام. وفي مكان آخر يقول الصياد: صحيح ياغيرانا، لماذا بت مشرداً لا يأويك أحد رغم أنك في السابق كنت بطل الأبطال ومغامراتك يضرب بها المثل؟

غيرانا: حتى أنت يا إيبا تشك في قدراتي.

الصياد: لا تلمني فرأسي مشتت بما يعصف به من أفكار والسبب هو العجز عن مواجهة الضعف والخذلان الذي نراه يقلب عزائمنا.

وفي المسرحية الثانية نرى إليسا شقيقة الملك تقود الثورة للقضاء على الملك والملكة والتخلص من حكمها الجائر بمساعدة فسبازيان قائد الشرطة والقائم بأعمال القصر.

في المسرحية الأولى انتصر الحق بمقتل الأبطال الشرفاء وبمقتل الفكر الثوري الذي كان يحمله البطل غيرانا وما كان انتصاره إلا عندما أمر الملك بأن يهدم السجن ويسير كل أبناء زاقوي في موكب الجنازة ويكون الملك والأمراء سائرون خلف نعوشهم في صف واحد وهم يشيعون جثامين غيرانا وصديقه القادم من بلاد الشام هشام بن المغيرة مع خزعلانة ليدفنوا في مقبرة الملوك.



وما مسيرهم خلف هذه الجنازات إلا اتباع لأفكارهم الثورية مستقبلاً، وقد وفق الكاتب في وضع هذه النهاية في صورة مغايرة ومختلفة لمعنى النصر والانتصار حيث أنه لم يجعل الحكاية لهذين العاشقين هي دليل النصر بل جعل الممات وبقاء الفكر بعدهم هو النصر الحقيقي.

وفي المسرحية الثانية كان النصر هو المرتفع وبطريقة أكثر ذكاء حيث أن الكاتب مسخ الشر أبشع مسخ فجعل الملكة تمسخ إلى أفعى ولكنها ما تزال باقية وهذه حقيقة لا تنكر فالشر باق لكن لابد من استمرار مقاومته كما أن الكاتب مسخ أشمونر الفاسد والمجرم مسخه إلى خنزير فوجهه بقي معروف وجسده جسد خنزير، وأمثال هؤلاء الخنازير معروفون وماثلون أمامنا في كل مكان وزمان وحاله يشبه حال كل أشقاء أي حاكم أو مسؤول.

المسرحيتان سياسيتان بامتياز تناولتا موضوع الديموقراطية والحرية والاضطهاد وكم الأفواه واستغلال المناصب وفساد أهل الحكم في كل زمان ومكان وقدمتا بقالب درامي جديد ورائع، وقد أظهر الكاتب عبقرية فريدة في سبك الحوار وتتالي الأحداث وطريقة سردها وتوزيعها في مشاهد تأسر القارئ من أعجوبة الصورة التي رسمها ومن إتقانه للغة الحوار التي تأخذك بثوان إلى العصور التي جرت بها هذه الأحداث حتى أنك لتخال نفسك كنت عائشاً معهم وتتعرض لكل العذابات والآلام التي يتعرضون لها فتبكي لبكائهم وتسر لمسراتهم.

لقد قدم الكاتب الكويتي ناصر الملا هذين العملين بإحساس صادق وبراعة وعبقرية يشهد لهما كل من يقرأ هذين العملين، وقد قال الدكتور (خالد عبد اللطيف رمضان) عميد المعهد العالي للفنون المسرحية في الكويت عن هذين العملين:مبعث فرحي كون ناصر الملا التزم الجدية التامة في اول اعماله وحرص حرصاً بالغاً على لغته، محاولاً تجويدها لكي تدخله في عالم الأدب، وإنني قد أجهدت في قراءة نص ناصر الملا بسبب عنايته المبالغة في بناء حوار شخصياته وحرصه على أن لا يخرج من دنيا الأدب إلا انني فرحت أيما فرح كوني اقرأ نصاً لشاب يتصدى لكتابة أصعب فنون الإبداع الأدبي ألا وهو المسرح.

أزمة الكتابة لأدب الطفل



بقلم: عقيل يوسف عيدان
(الكويت)

أنا أيضاً كنت طفلاً ذات يوم

أزمة الكتابة لأدب الطفل

بقلم: عقيل يوسف عيدان
(الكويت)

يثور النقاش بين الفينة والأخرى حول أدب الأطفال وافتقارنا إلى الكتّاب الموهوبين الذين يمكن أن يُسهموا بكتاباتهم في إنعاش حركة هذا الأدب وتقديم نماذج جديدة منه تصلح لأن نقدمها لأبنائنا سواء في الكتاب أو في المجلة أو في الصحيفة أو في الإذاعة أو التلفزيون.

ولا شك أن هذا النقاش يصبح حواراً عقيماً إذا نحن لم نحاول بادئ ذي بدء أن نحدّد مواصفات كاتب الأطفال، فمن المؤكد أن أي كاتب ولو كان مبرزاً في أدب الكبار لا يستطيع أن ينصاع للأمر أو للطلب أو للرجاء ويقدم لنا أدباً جيداً للأطفال ذلك أن كاتب الأطفال يمتاز عن كاتب الكبار بأنه وهب عقلية الطفل، أي العقلية الخصبة المحلّقة التي لا تقف عند حدود الواقع والمنطق الجامدين. فيكفي أن نتأمل أية قصة للأطفال ونقيسها بمقاييسنا لكي نحكم عليها بالإغراق في الخيال والإغراب في الشّطط. والخطأ هنا يكمن في أننا لم نحاول أن نتعرف على عقلية الطفل وبالتالي لم نحاول أن نقترب من الموضوعات التي تشدّ انتباهه وتثير خياله ومن هذا الخطأ تنطلق الاتهامات التي تدمغ الكتّاب الذين تصدّوا للكتابة للأطفال بالمبالغة والتهويل والإغراق في الخيال مع أن هذه الصفات عينها هي الصفات التي يجب توافرها في الكاتب لكي يصبح كاتباً مجيداً للأطفال.

وقبالة هذه الاتهامات دعوة إلى وجوب التزام كتّاب الأطفال بالواقعية ومعالجة وقائع الحياة اليومية وذلك بطريقة مباشرة لا تخلو من وعظ وإرشاد. والنتيجة الحتمية لمثل هذه القصص - في تقديري- هي الإعراض التام من جانب الطفل.

إن ما يؤخذ على كتّاب الأطفال من لجوئهم إلى بساط الريح وخاتم سليمان والحورية وحورية الماء والجن والشيطان والغول والتنين والبطل ..الخ هو في الحقيقة اعتراض على العناصر الأولية التي تتألف منها قصة الأطفال فلا قصة للأطفال تخلو من أحد هذه العناصر، وتكفي نظرة واحدة إلى قصص الأطفال في أي لغة من لغات العالم للتحقّق من أن هذه العناصر تشكّل قاسماً مشتركاً بينها.



وثمة علاقة حميمة بين قصص الأطفال وقصص الفولوكلور وهذه كلها تزخر بالعناصر السابقة بل هذه العناصر هي المحاور التي تدور عليها هذه القصص التي تعتبر الغذاء الدسم للأطفال في جميع أنحاء العالم.

التحفة الأدبية

إن هذه القصص التي رُويت منذ فجر انبعاث خيال الإنسان هي التي تخلع عليها ألفاظ الحالية والعالمية، وإنه لمن الصعوبة بمكان أن نجد نظائر لهذه القصص التي تتكرّر رواياتها على مدى الأجيال منذ أن سُجّل التاريخ والتي انتشرت في صورة أو في أخرى من سيبيريا إلى جنوب إفريقيا ومن الهند إلى المكسيك.

وهنا يمكننا أن نتساءل: أين هو التقليد الأدبي الذي طوّر شخصيات محبوبة كالأبطال والأرباب والحكماء والوحوش والطيور الملهمة والشياطين والسحرة والأميرات والشحاذين والزوجات غير الوفيات والماكرين الذين تزخر بهم الرواية الشعبية، وأين في غيرها نجد أسماء مألوفة كالسندباد وعلي بابا وعلاء الدين وهانسل وريتار وسندريللا وغيرهم.

إن التحفة الأدبية تصبح مشهورة بين القليلين الذين هم على حظ من التعليم في حين أن جمهور القصة الشعبية هو الإنسانية جمعاء.

والدارسون للمأثورات الشعبية يعرفون تماماً أن القصة الواحدة توجد في أكثر من بلد واحد وكل منها يدعيها لنفسه ويضيفها إلى مأثوراته، ومن هنا تصنيف هذه القصص إلى أنماط تأخذ عندهم أرقاماً معينة.

إن بعض هذه القصص أو آثاراً منها ظهرت في التسجيلات المصرية الفرعونية منذ أكثر من ألف وستمائة سنة كما ظهرت في الكتابات والنقوش الهندية والإغريقية والفارسية والعبرية منذ أكثر من ألفي سنة ولكن من الذي يستطيع أن يعيّن عمرها، حينما غدت مألوفة للدرجة التي حملت القوم على تسجيلها؟.

يعتقد الأخوان غريم أن هذه القصص جاءت من ثقافة هندو-جرمانية. بينما يرى أندرو لانج أن هذه القصص نشأت في أماكن متعددة. وترى مدرسة ثالثة أن هذه القصص نشأت في الهند ومنها انتشرت إلى سائر بلاد العالم، ومؤدى هذا كله أن قصص الفولوكلور عريقة في القِدم وأن البشرية استمعت إليها واستمتعت بها، ولم تشعر في وقت من الأوقات بأن هذه القصص قد استنفدت أغراضها على طول الزمان واختلاف الحقِب.

والتركيز على الفولوكلور فيما يقدم من قصص للأطفال يدعو إلى ضرورة الاهتمام بهذه المأثورات ودراستها والانتفاع بما يتواءم منها مع بيئتنا وثقافتنا وواقعنا وفي هذا المجال يجب ألاّ ينهض أي عذر سبباً في إغفال هذا المنبع الثر لأدب الأطفال بل إن إغفال هذا المنبع يعد تقصيراً شديداً في حق هذا الأدب



الذي ندعو إلى إنعاشه ومنحه قبلة الحياة.

ولعل من المفيد بالنسبة للذين ينحون باللوم على كتاب الأطفال أن يطلعوا أولاً على آلاف القصص التي تقدم في الدول الأخرى للأطفال ولا نستثني من ذلك الدول العربية.

وفي هذا المجال نشير إلى ما ذكره كاتب في إحدى الصحف من أن في إحدى الدول العربية تصدر مطابعها شهرياً آلاف الكتب للأطفال بَيْد أن الكاتب لم يشر من قريب أو بعيد إلى الموضوعات التي تتناولها هذه القصص، وهل فتحت آفاقاً جديدة للكتابة للأطفال أم أنها ما تزال كغيرها تعتمد على العناصر التي تعتمد عليها هذه الكتابة في أرجاء العالم كافة، ونستطيع نحن الذين أتيح لنا الاطلاع على الموجود من هذه الكتب وعلى بعض كتب الأطفال التي صدرت في غير دولة عربية أن نجزم بأنها كلها تعتمد على العناصر التي سبقت الإشارة إليها وليس فيها أي شيء جديد. وكيف يكون هناك جديد وهذه القصص تعتمد أساساً على الخوارق فالعوائق تزول والعقل ينعزل والمنطق يتخلف. إن هذه القصص تحتاج إلى "السّحر"، فالأبسطة تطير، والطيور ترجم بالغيب، والطواقي تمنح الإخفاء، ومفارش المائدة تقدّم الطعام، والحقائب تحتوي على الريح، والمرايا تقول الحقيقة، والأمشاط لها قوة سحرية، والدجاج يضع بيضاً ذهبياً، والموتى يبعثون، والكلمات تقال ثلاث مرات فتعمل المعجزات، والمصابيح تدعو الجن والجن يدعون أي شيء يهفو إليه القلب، ها هنا التفكير المريد هو الحكمة الفردية، وها هنا المعجزات هي الخبز اليومي الوحيد.

وفي الضفة الأخرى، توجد الكتب التي وضعها روّاد أدب الأطفال مثل كتب الأديب الفرنسي شارل بيرو (١٦٢٨-١٧٠٣م) كمجموعة قصصه المعروفة باسم (Mother Goose أم الإوزة) التي جمعها في سنة ١٦٩٧، ثم نشر المستشرق الفرنسي أنطوان جالان (١٦٤٦- ١٧١٥م) بعض قصص ألف ليلة وليلة سنة ١٧٠٤، والذي صاغ الكتاب بتصرف كبير وصار الكل يترجم عنه طوال القرن الثامن عشر وما تلاه.

ثم كان الاعتماد على الأشخاص في رواية القصص وهذا الاعتماد يظهر في المجموعة الأولى للأخوين غريم. والأخوان غريم Grimm؛ جاكوب لودفيغ (١٧٨٥-١٨٦٣) وويلهايم كارل (١٧٨٦-١٨٥٩) ألمانيان اشتهرا على الخصوص بمؤلفهما (حكايات شعبية) (Contes popular) الصادر بين سنتي ١٨١٢ و ١٨١٥

وتوالى بعد ذلك الاهتمام بهذه القصص وأبرز كتّابها كما ذكرناهم شارل بيرو والأخوان غريم ثم الكاتب الدانماركي هانز كريستان آندرسن (١٨٠٥- ١٨٧٥م) وولتر دي لامار الذي أعاد كتابة بعض القصص كما وضع كتاباً كاملاً لقصص الحيوان.

وهذه الكتب هي أهم مصدر لأية مجموعة تصدر من مجموعات أدب الأطفال ومع أهمية هذه الكتب وضرورة الاطلاع عليها ودراستها



فإن مكتبة الطفل تكاد تخلو منها تماماً، فإذا أضفنا إلى ذلك أن الأخوين غريم يعتبران واضعي علم الفولكلور يتضح لنا مدى الخسارة التي مني بها أدب الأطفال والأدب الشعبي أيضاً عندنا.

جيل الأطفال

إن القصص الواردة في كتب هؤلاء الروّاد تقدم الآن على صورة دراما وتمثيليات معدّة للمسرح والإذاعة والتلفزيون وتكاد تعتمد بعض المجلات الأمريكية المتخصصة في أدب الأطفال اعتماداً تاماً على هذه الكتب، ومع تعدد مصادر نشر ما تحتويه هذه الكتب من قصص فإن اعتراضاً ما لم يقم على نشرها أو إعادة نشرها على هذا النحو العريض وفي كل وسائل الإعلام تقريباً، ذلك أن آباء وأمهات اليوم هم أطفال الأمس الذين استمتعوا بما في هذه القصص من لذة وسحر، فهم يرجون الاّ يُحرم أبناؤهم من هذه اللذة والمتعة.

ولقد أصابت إحدى الكاتبات الأمريكيات للأطفال شاكلة الصواب حين قالت إن جيل الأطفال القارئ لبساط الريح والخاتم المسحور ولعالم الجن والملائكة ..إلخ هو الجيل الذي ابتكر الصاروخ وسفن الفضاء وما كانت هذه الابتكارات الفذة لتتحقّق ما لم يتوافر لها مسبقاً خيال خلاّق، وماذا ننتظر اليوم من أطفال جيلنا الذي نحرم عليه الاقتراب مكن هذا التراث العالمي الإنساني الضخم من أدب الأطفال إلاّ أن يكون جيلاً لا يبشر بأية قدرة على الخَلق والابتكار.

إن القائمين الآن على دور النشر وأركان الطفل في وسائل الإعلام بصورة عامة، في حيرة من أمرهم، فهم من جهة في ذعر من نقد الناقدين الذي لا ينهض غالباً على أساس، ومن الافتقار الشديد للمادة الجيدة التي تقدم للأطفال نتيجة لانعدام ثقافة بعض الكتاب من جهة، و"التابوات" أو المحرمات الصارمة التي تضعها هذه الأجهزة من جهة أخرى لكتاب الأطفال هذا إلى جانب المعاملة السيئة التي يلقاها أولئك الذين "يجازفون" بالكتابة للأطفال.

فكاتب الأطفال يعاني عنتاً شديداً حيث أنه مضطر لتقديم أكثر من نص حتى يضمن أن يسفر الاختيار عن قبول نص يكافأ عليه فيما بعد أقل مكافأة، ولعل مردّ ذلك إلى انتفاء الحوار المثمر بين هذه الأجهزة وبين الذين يكتبون لها حيث لا توجد مواصفات محددة تضعها هذه الأجهزة للكتابة للأطفال، والنتيجة هي ضياع وقت وجهد الطرفين فيما لا طائل من ورائه.

وينبغي هنا التفرقة بين مغامرات السوبرمان التي نحبذ إيقاف عرضها ونشرها وبين قصص الروّاد التي أشرنا إليها، فهذه القصص الأخيرة لا تخلو من مضامين جيدة تنطوي على دروس قيّمة تدعو للفضائل والقيم الإنسانية العليا عن طريق غير مباشر، ولا يفوتنا بهذه المناسبة أن نذكر الفارق بين ما اعتدنا أن نقدمه لأطفالنا من قصص مباشرة تثقل حركتها العبارات المسجوعة ويركز فيها صراحة على مضمون القصة والمعنى



المستخلص منها وبين ما يقدّم للأطفال في الخارج من قصص تعتمد على التلميح دون الالتجاء إلى الوعظ والإرشاد وهو فارق دقيق ومهم جداً يجب أن يتوافر المختصون في مجال التربية وعلم النفس في دولنا على دراسته لبيان السبب في وجود هذا الفارق وهل مرده إلى أن عقلية أطفالنا أقل مستوى من عقلية الأطفال في الخارج، فإن كان هذا هو السبب بادر هؤلاء المختصون إلى تشخيص الداء ووصف الدواء، وإن كان الأمر يخرج عن نطاق اختلاف العقليتين ولا يعدو أن يكون تعنتاً من القائمين على نشر وإذاعة أدب الأطفال بتفضيل الطريقة المباشرة بادرنا إلى تصحيح هذا الفهم حتى لا يشذ أدب الأطفال في أنحاء العالم كافة.

تراث ضخم

إن أدب الأطفال في دولنا في حاجة إلى إعادة تقييمه وحثّ الأدباء على الاتجاه إليه والعناية به وكما سبق القول لا يكفي أن ندعو كبار الكتّاب إلى الإسهام في هذا الأدب، فقد يكون أكبر الكتّاب هو أقلهم صلاحية للكتابة للأطفال بل يكون الأمر بالتشجيع المادي والأدبي للكتّاب الذين توفروا أو ممكن أن يتوفروا للكتابة للأطفال وتصحيح المفهوم الخاطئ الذي يضع كتّاب الأطفال في منزلة أدنى من منزلة كتّاب كبار ورفع العوائق التي توضع في طريقهم والتخلي عن "التابوات" الصارمة التي يضعها القائمون على نشر وإذاعة أدب الأطفال نتيجة للنظرة غير الصائبة.

ولا شك أن أول ما يجب أن نتجه إليه للارتفاع بأدب الأطفال هو أن نمرّ كما مرّ غيرنا وكما مررنا نحن في القصة والمسرح بالمراحل التي لا مناص من المرور بها وأعني بها مراحل الترجمة، فالاقتباس، فالتأليف، إلاّ أن اختزال هذه المراحل في مرحلة واحدة طفرة غير مأمونة العواقب إن لم تكن مستحيلة، ومن مقتضى ذلك إعداد مكتبة للطفل تحتوي ذخائر أدب الأطفال والتراث الشعبي للعالم أجمع وعدم الاقتصار على قصص ألف ليلة وليلة وحدها، فنحن مطالبون بأن نترجم لأطفالنا الكثير من قصص شارل بيرو والأخوان غريم وهانز كريستان آندرسن وغيرهم لأن قصص هؤلاء الرواد معروفة في العالم أجمع، وهي الغذاء الذي يقتات عليه الأطفال في كل مكان بل لأننا محتاجون لأن ننسج على غرار هذه القصص ونتمثل عقلية الطفل فيما نقدمه إليه من أدب يتجه إلى حدود المعقول والمألوف بل ينسرح مع خيال الطفل في عوالمه الذهبية الجميلة.

إننا وحدنا الذين نشذّ عن العالم أجمع حين ندعو إلى استبعاد هذا التراث الضخم بدعوى أن أدب الأطفال يجب أن يكون الموصّل لقيمنا الجديدة، وهذه حجّة بيّنة الخطأ لأن "الثيمة" الصعبة التي يريد القائلون بها أن يوصلوها إلى أذهان الطفل لا يمكن توصيلها

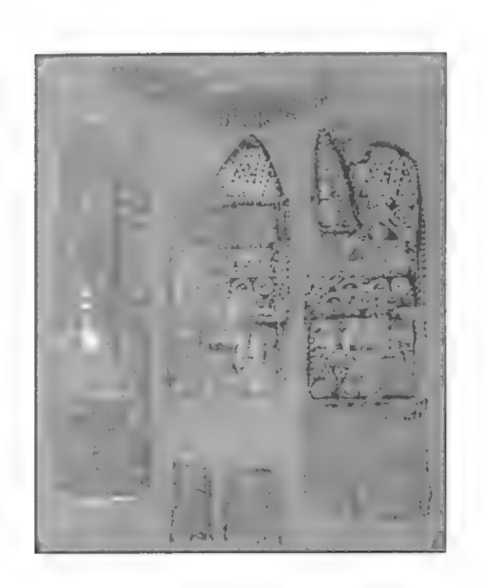


بالطريقة التي يدعون إليها وفضلاً عن ذلك فهي ثيمات قليلة لا تلبث أن تستنفد أغراضها وتبقى القيم الإنسانية العليا هي ملاذنا الوحيد فيما نقدم من أدب للأطفال وهذه القيم مكانها الوحيد حتى الآن التراث الضخم الذي أشرنا إليه كما سبق القول.

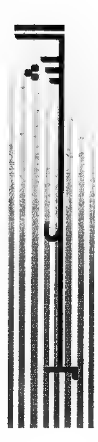
ولعل خير معالجة للثيمة الصعبة هي عرضها بطريقة مشوقة لا ترتفع على مستوى عقلية الطفل وفي الوقت نفسه تستحوذ على انتباهه. وفي بلد كالولايات المتحدة الأمريكية حيث توجد فيها المحطات الخاصة للإذاعة والتلفزيون يكفي أن يدير الطفل مفتاح الراديو أو قناة التلفزيون ليتحول إلى محطة أخرى أو قناة أخرى إذا لم تعجبه المادة التي تقدم إليه في المحطة أو القناة التي يستمع إليها، أما في دولنا وحيث لا توجد محطات خاصة للإذاعة والتلفزيون، فإن الطفل إذا لم تعجبه المادة المذاعة أو المشاهدة، فإنه لن يلبث أن يحرم تماماً من المادة التي تقدم إليه ومن هنا تنشأ ضرورة العناية بكل ما يقدم للأطفال من إنتاج مع تحرِّي المواصفات اللازمة لهذا الإنتاج. يتجاوز هذا التحديد بإصدار مجموعات مختلفة موجَّهة إلى كل سن على حدة.

ومن هنا ثقل العبء الملقى على عاتق هاتين الوسيلتين خصوصاً إذا أخذنا في الاعتبار حجم المتلقي الذي يستمع للإذاعة والتلفزيون.

إن أدب الأطفال في حاجة إلى دفعة قوية ما في ذلك شك، ولن يكون ذلك بتثبيط همم الكتاب الذين تصدوا للإسهام في هذا الأدب بل بتشجيعهم على مواصلة السير في هذا الطريق الوعر وتزويد مكتبة الطفل بالمراجع التي لا مندوحة عنها عند الكتابة للأطفال.



شبــاك



شعر: أ.د. سالم عباس خدادة
(الكويت)

شباك

شعر : أ.د. سالم عباس خدادة
(الكويت)

أحاول أن أراك فلا أراكا ... فما أقسى التراب وقد طواكا

حبيبي مهجتي في بحر حزن ... وليل الهم لا يبدي حراكا

وكم شاغلت نفسي عن همومي ... ولكن الهموم بدت شباكا

تصيد مسرتي فتحيل عمري ... إلى عمر حماك وما افتداكا

حبيبي قد مضى عام ولما ... تصافح مهجتي ويدي يداكا

تبدلت الليالي دون قلبي ... فما زال الهوى فيه هواكا

وصوتك لم يزل يهمي بسمعي ... فأنظر لا أرى إلا صداكا

أحاول في الدروب لكي أصالي ... على درب خيالك أو خطاكا

ولكن لا أرى إلا سديما ... أنازع في جوانبه شراكا

وقصى ما أمني النفس حلم ... أعانق في غلائله ضياكا

يمزقني غيابك يا حبيبي ... فلا هذا يسر، وليس ذاكا

زماني أو مكاني لست أدري ... فما يقسو هنا يقسو هناكا

إلهي لا يعزيني بفقدي ... سوى شوق الفقير إلى نداكا

فأنزل من يقينك ما يقيني ... عذاباً، ليس يدفعه سواكا



جزيرة فيلكا



شعر: فاضل خلف
(الكويت)

جزيرة فيلكا
اشهر الجزر الكويتية

شعر : فاضل خلف

(الكويت)

هذا هو عنوان كتاب جديد ألفه الباحث في التراث الكويتي الأستاذ خالد سالم محمد، وخاصة هذه الجزيرة التي هبت عليها منذ آلاف السنين نفحة من نفحات الحضارة القديمة، وما تزال آثارها باقية حتى الآن، وإلى آخر الدهر،وهي تدل على أن ساكنيها في ذلك الوقت البعيد كانوا على مستوى رفيع من المدنية في شتى صنوف المعرفة، هذه المدنية التي نجد لها أمثلة خالدة هنا وهناك، على أرضنا الكبيرة في الشرق والغرب.

والقصيدة مطرزة بالحروف الأولى من كل بيت فيها،ويكّونُ هذا التطريز (جزيرة فيلكا):

ج- جَاءت لنا مِنْ خالد باقة ... عاطرة من نفحاتِ الخليج

ز- زانتْ حَواشِيها طيوفُ المُنَى ... وعطرت أوراقها بالأريج

ي- يا أيُّها المبدعُ في فنّهِ ... لكَ التّحيات بثغر بهيج

ر- رَوَيْتَ إعجابي وَشَوْقي لها ... مِنَ التّهاني وَوِدَادٍ وَشيج

ة- تِلكَ أحاسيسي وَقد صُغتها ... مِنْ وحي نيسان وخُضر المروج

ف- فيا رفيق الدَّرْب قد أصبحتْ ... أسفارُكَ الغناءُ مثل البُروج

ي- يقرؤها العُشّاق في بَهْجَةٍ ... ليْسَ لها في حسنها مِنْ نسيج

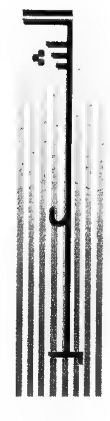
ل- لأنها قد مجَّدتْ دُرَّةً ... في وطنٍ بكل خيرٍ يَمُوج

ك- كلُّ أمانينا لإعمارها ... بَعْدَ دمارٍ جاءها من خديج

ا- الحمدُ لله الذي مَسَّهُ ... بنارهِ الحمراء ذاتِ الأجيج



الجذوة والرماد



شعر : د. حسن فتح الباب
(مصر)

الجذوة والرماد

شعر : د. حسن فتح الباب
(مصر)

دع الرماد... لا
لا تقترب
لن ينتفض
بل اقترب
يا أيها الباحث في الماضي
عن الحقيقة المغيبة
ذر الرماد
ودّعه ... ودّعه إلى
لقاء يوم مستحيل
دع الرماد غيرَ جذوةٍ
خذها ولا تخف
لاترتجف
لن تحترق
أشعل بها شموع ليلتك
فنارها النور الذي
لا ينطفئ
ضمخ بعطرها أصابعك
رتل على قيثارتك
دعاء فجرها
نشيد نصرها
خذ جذوته



ثم انطلق

نسراً على الأفق

يعانق القمم

لا الشمس تقوى

أن تذيب صخرته

تفلَّ شوكته

ولا الجليد

بقادر أن يخفض الجناحْ

عن مطارهِ

نسرك لا يقتات بالرمم

نسر أشم

* * *

يا أيها الممعن في سؤالهِ

لِمَ اكتوى بالنار جيل بعد جيل

من الضحايا الأبرياء

يعذّب الأبطال

ويوئد الأطفال تستبي النساء

أسدل على الماضي ستارهُ

من بعد أن تلم شمل جذوته

حلق على جناحيّ (الفينيق) (١)

تنجُ من الطوفان والحريق

في أرضنا الفسيحة الرحاب للأوغادِ

والذئاب الذياب

السيف مُشرَع على العنق

لأول الثوار

والنطع ممدودٌ



لآخر العشاق

بينهما الجلاد

يضاحك السلطان والعشّاق

* * *

يا أيها الباحث في التراب

عن جوهر لم يُكتشف

وفي السحاب

عن ماء بئر لم يجف

وفي الفلاه

عن كوّة في كهف

يا أيها الممعن في سؤالهِ

أسدل على الماضي ستارهُ

من بعد أن تلم شمل جذوته

ودَع رمادا قد خمد

لم تبق غير جذوةٍ

من حمأة الصراع بين الشك واليقين

بين العُتاة الصانعين الغد

والمرجفين عابدي الوثن

هذا إمامهم فلتلقه لتصرعه

أو دَعه عارياً أو اقتلع

أوتادهُ... عيونه لينتحر

* * *

يا حاطباً بليل

يا أيها الغريق في متاهة الظنون



تبحث عن خلاص روحك السجين

منتظراً نجماً على الدجى

لرائد مناصر مصدّق أمين

يحدو السُّراة المتعبين

يهدي الحيارى التائهين

في رحلة الحياة والردى

ما بين مهوى للرماد

وومض جذوة خبيئةٍ

يا أيها المضنّى العنيد

الفارس الشريد

الملك الضّليل(٢)

العاشق الشهيد

دع الرماد غافيا

خذ منه جذوته

ثم انطلق

نحو مدارات الأفق

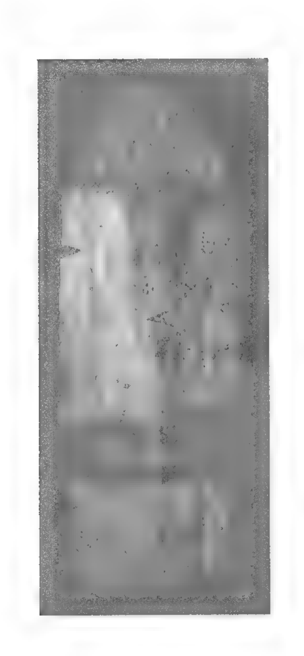
وعانق الشفق

تر الحقيقة المغيبة

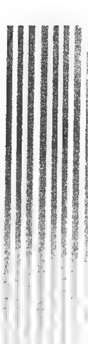
(١) الفينيق: طائر أسطوري ينبعث حياً من الرماد.

(٢) الملك الضليل: امرؤ القيس.









لعبةٌ في الريح



شعر: محمود سليمان
(مصر)

لعبــةٌ في الريح

شعر: محمود سليمان
(مصر)

وأرى
ريحاً تعانقُ وردة
ذاكرةً تجيء
محض طفولةٍ
مرت
طيبةً وهانجةً
هي الريحُ
وأرى ....
حنيناً يستفز
الغيمَ
يوصدُ ضحكةً
ويفرّ....
يمضي باتجاهِ الليل
والليلُ منفانا
وخارطةٌ تدل
ولا تدل
وأرى كأني لا أرى
بنتاً تبادلني صباحاً
من حليبٍ
تشد نكهتها عليَّ



وتختفي

صَحباً يلمون النـدى

.....عن عشبـةٍ

يا شيخ هل من عشبـةٍ

كانت

وهل في الريح

من ذكرى تسـرّ

وأرى

أهذي رؤيةٌ تمضي

أهذي رويئةُ الأشياء

من بُعـدٍ يطلّ

صبح هذا العام لـن أمضي

ولن أشد طفولةً مَرّتا

بحبات رملٍ

من حصى بردٍ ومـرّ

لست أعرف

كيف أبني في المدى

لوناً لهذا العمر

رائحةً

صخرةً

مدناً

بيوتاً من شذى امرأةٍ

سياجاً

رؤيةٌ أم غربةٌ كانت



تبادلني بدهشتها

فأدخل بين واحتها

كظلٍ

وذا زمن الطفولـة

لعبة فى الريـح

أخـرى

فى يدى امـرأة......

سنترك تحت ياقتها

هوىً

ونمر



ضجر



بقلم: محمد مكين صافي
(الكويت)

ضجر..

بقلم:محمد مكين صافي
(الكويت)

موقفك يدعو للضجر.ويولد رغبة ملحة في نوم قريب لايتاح لك.تبحث حولك عن مقعد يلبي دعوة جسدك المنهك لكن دون جدوى.تفتش في الذاكرة لعل نافذة من رؤى محببة تهب فتطفئ الجو الخانق الذي ألزموك به ، فيمر بك شريط من ألوان شتى يروقك بعضها وتعرض عن بعض.فتتتابك بروق مشاعر مفرحة آناً ومحزنة أخرى.ومذاق الحلو والحامض يتوالى مرة ومرة..ووجهك يشيح عن مشهد يعرض أمامك، و تتمعن في آخر- مستعيناً بما تبقى يقظاً من حواسك- لما تحسبه نقطتك المطلوبة.وفجأة تتوقف!..

(آ..هذا أنا!..ياه، كم تعبت وسهرت، بين الكتب والمراجع، كم هرولت بين المحاضرات وغرف المدرسين والمكتبة المركزية..لم يأت ما أتى من فراغ أو تهاون أو دعة!..لكن من أين جاءت كل تلك الهمة التي تهزأ بالتعب ويزهد فيها شباب اليوم؟.من أين كل ذاك الكمّ الهائل من الصبر طيلة سنوات عجاف ريثما وصلت لأن يقال : (دكتور) ؟!..

وتغمض عينيك ، ويكاد وجهك يتغير بما ينبه إليك الحاضرين بينما تتفرد عنهم لا تلوي، وتتابع المشهد الجديد..أناس كثيرون وجلبة وضوضاء ونداءات ، ولكنك تتكلم ..بما يشبه الصراخ تتكلم.ماذا كنت تقول؟..ولماذا لا يصل صوتك إليهم؟..إنها اللغة!.دائماً تعوزك اللغة المبينة التي تفهم من حولك ما تريد.ورغم أنك تملك من المفردات ما يجب أن يلبي حاجتك ويفيض؛ إلا أن مانعاً ما – الآن تدركه فحسب – يحبس تلك المفردات فتغدو أنت والمحروم منها سواء.مانع ما يطبق أسنانك أو يبعثرها أو يرسلها متشابكة أومنقوصة ربما.وفي النهاية لا يفهمون، ولا ينصتون، مما يسبب لك ألماً وغيظاً،فتصرخ، فيبتعدون!..

الآن فحسب تفهم هذا!..مع أن شيئاً من الرويّة والثبات كان كفيلاً بأن يرتب عبارتك والفكرة التي تريد ، ويبعدك عن منطق الصراع أو الخصومة وكأنك في حلبة،مثلما كما تبدو الآن في ذلك المشهد!..

إنه التعب!..التعب الذي يلح عليك- تماماً كما الآن- جراء تزاحم الأعمال التي تلزم نفسك بها باستمرار..التعب هو الذي يولد انفعالاتك السلبية فتجعلك متسرعاً ،نزقاً ،كأنك في حلبة..أو يتركك تريد أن تصل إلى بغيتك من أقرب طريق توفيراً على نفسك جهداً احتياطيك منه ضئيل.وحتى لو ملكت المزيد فإنك لا تنفقه لتحاور من لايريد أن يفهم بل لطارئ أو مفاجأة أو موقف يدعو إلى الضجر كالذي تعيشه الآن!..



ولكن مم تشكو الآن؟!..

لقد استدعوك!..تماماً كما فعلوا قبل ذلك مرات..مجرد مقابلة يسألونك خلالها ما يشاؤون ، من ذاكرتهم ، أو من مخزون ثقافتهم إن وجد ، أو من واقع البيانات التي ملأتها قبل قليل..ولأنهم متمرسون وعلى كفاءة بالغة في اختصاصهم فلا يبدو الإعياء عليهم كما أنت،وحديثهم -على الدوام- مفعم بالروية والثقة ومشبع بالصواب..فوق أنه واضح وتقريري ومبين، وهو ما لا تبلغه أنت رغم تجاربك المتكررة وراء نفس الطاولة وعلى نفس المقعد..وكل ما اكتسبته من التكرار هو أنك تتبين ملامح مضيفك من قبل أن تمثل أمامه، وتعرف ماذا سيسألك وبأية طريقة ستخرج الكلمات من بين أسنانه،ومتى سيرفع نظره نحوك ليردّه فور أن تتلامس أعينكما ويبلغك رسالته!..هذا أقصى ما أفادتك به التجربة لذلك تراك متوتراً تحس بالغيظ والمهانة دون أن تعي السبب!..

لا تتكلف بالرد الدقيق عليه..تتركه يستنتج أو يهزّ رأسه ممتعضاً أو يعيد السؤالات بطريقة مغايرة أملاً في أن تفهم قصده!..ومع هذا تأتي ردودك قاصرة عن تلبية رغبته في إقفال الملف بأقل حاجة من ال...، تجاربك السالفة هي السبب ، عرفت أنهم سيكذبونك فتركت لهم -عبر كلماتك المقتضبة - أن يستنتجوا أقصى ما يملي لهم ذكاؤهم ، وفي كل مرّة يعلنون أنهم يعرفون عنك كل شيء من يوم انتسبت إلى المدرسة الإبتدائية ومن الذي دفعك نحو هذه الخطوة..بعضهم يعرف تاريخاً قبل هذا التاريخ!..لكنك تفاجأ في كل مرة بأنهم لا يعرفون جزءاً مما تعرف ، أو أن الذي (يصلبك) أمام طاولته لساعات متجهّماً مزوراً قاذفاً ذاتك (الدكتورية) بما يهوى من صنوف التقييم ..تفاجأ بأنه لايعرف شيئاً ، بل إنه يحيرك - بصدق - هل تنتمي (البرازيل) إلى الغرب منّا أم إلى الشرق قاذفاً بكل قراءاتك إلى ما وراء جدران مكتبه السميكة!..

ولكن هل هذا شيء يدعو إلى الضجر، ويولد رغبة ملحّة في النوم على أقرب مقعد لاتجده هنا وقد تجده في الداخل آن ينادون عليك؟!..هل هذا هو فعلاً ما يثير غيظك وسلبيّ انفعالاتك؟!..وماذا يهمك أنت - بعدُ - من ضحالة ثقافته؟!..لماذا يثير هذا حفيظتك نحوه إلى درجة تكاد تكنّ له الكراهية؟!..لماذا تتغافل عن ابتسامته الودودة المطلّة من ثغره الأصفر ، وعن مخاطبتك بصيغة (الجمع) معترفاً بمرتبتك؟!..هل في هذا ما يدعو إلى الضجر؟!..أم أنك كنت تتوقع في هذا المقام أن يحقق معك(بروفسور)؟!..أو أن يتعامل معك مثل هؤلاء الرجال كأنهم تلامذة في قاعة محاضراتك؟!..لماذا تصرّ أن يتكلم معك بالروح العلمية وكأنه في مختبر؟!..دعه يأخذ راحته ويتكلم بوحي من ثقافته ليظهر ذاته!..أليس هذا من حقه فلماذا تحجر عليه وتقولبه ليتصاغر أمامك كأنه تلميذ إبتدائية؟!..لماذ ينتابك الغيظ وتتمنّى لو تتمزق أو تنسحب أو تلتزم الصمت أوتخلد إلى نوم قريب كلما حاولوا أن يسألوك بدل أن تتأقلم معهم وتبرمج



داخلك على قبولهم ؟!..ما الذي تعيب في مضيفك سوى أنه لم يؤت ما أؤتيته من فرصة ليتعلم أو يرتقي؟!..لماذا لا تتركهم يعيشون القمة التي وجدوا أنفسهم - فجأة - فوقها بدل أن تلزمهم بأن يدعوا(الدفة) لمن يقودها إلى حيث يليق؟!..

على أن شيئاً ما لا يبرر ازورارك عن ثغره البسّام وحتى لو أن لونه الأصفر لا يروق لك..أو أن ترفض (اللفافة) التي يقدمها في ود إليك مبتعداً عن أصول اللباقة ..لا ولا يبرر أن تجيب على سؤالاته مبتدئاً كل مرة بعبارة:(وكما تعرفون سيادتكم ...)!..ملمحاً إلى شيء لن يفوته بالتأكيد..لا ولا يبرر أن تهزّ رأسك هكذا على أطروحاته التي يرشها عن الساحتين المحلية والإقليمية وأحياناً الدوليّة..لايبرر..لايبرر!..لأنك لا تعلم كيف سينعكس ذلك كله على (العلامة) النهائية التي سيلصقها على ظهرك فور أن يفرج عنك!..مما سيعني لك جولة جديدة في مكان آخر جديد..

لابد أنه الإنهاك والتوتر، أو الشعور بالضجر المولّد للرغبة الملحة في نوم قريب ، هو ما يجعلك تنحو مثل هذا المنحى باستمرار، مهما كلّفك ذلك من جولات دولية ربما !.. تماماً مثلما كان يفقدك كل مفردات الإقناع لديك حين كنت تحاور القوم في المشهد ذاك..وهو هو ما يجعلك تتركه يتكلّم ويتكلّم عارضاً بضاعته أمامك كلها ، بينما أنت - وبعيداً عما تعودته من لباقة - مشغول بأن ترفع نظارتك وتفرك عينيك أو تغمضهما مع أنك لست أشد بذلاً للجهد منه!..أو ترنو إلى حجم الأوراق التي بين يديه مقدراً كم يلزمه من الوقت كي يفرغ منكما ويومئ بالرحيل!..

إلى أين سترحل؟!..وماذا يجديك أن تتصل فور خروجك بزملاء حوتكم يوماً شقة واحدة لتسألهم (مهجعاً) يخفيك من الذي أنت فيه؟!..وانفعالك يزداد وكذلك ونزقك بردود بعضهم بالإيجاب ، وتأخذك بعدها حمّى حركة لاهفة لا تدع لك فرصة - شأنك دائماً - كي تتروى وتوازن وتحسب، مندفعاً لتحزم (أمرك) وتنام..يدفعك ضجر الأيام الخوالي كي تنام، ودافع آخر.. أن تلحق بالطائرة التي ستقلع صباحاً إلى حيث تتوقع أنهم لا يبتسمون تلك الابتسامة الودودة الصفراء!.. .. ..



الرأس



بقلم: ياسر عبدالباقي عبده أحمد
(اليمن)

الرأس

بقلم: ياسر عبدالباقي عبده أحمد
(اليمن)

أخفاك والدك في سلة من القش ورماك في النهر. هكذا بدأت تحدثني أمي، بصوتها الهادئ الجميل، أردت أن أتفوه بشيء إلا أني عجزت. بقي ثغري مفتوحاً بدهشة ممزوجة بعدم التصديق، وسألتها: وأنت من تكونين ؟

ابتسمت، ووضعت يدها على ذقني بلطف وتمتمت: أنا امرأة عجوز، أخذت على عاتقي أن أربيك وأجعلك أفضل رجال قريتك، ها أنت لم تبلغ بعد العشرين، لكنك أقواهم وأشجعهم.

قلت غير مصدق: لم أشعر يوماً أنك لست أمي، لماذا أبي رماني في البحر.

نظرت إلى وجهي طويلاً، وكأنها تتفرس وجهي، ثم نهضت فجأة، ودخلت المطبخ وأحضرت وعاءً مليئاً بالدقيق، وقالت بصوت حزين ويدها تدلك الدقيق بالماء: ليحميك من الثأر، بني هي قصة طويلة مؤلمة، قبل عشرين سنة كانت هناك عائلتان في القرية المجاورة لنا، كل عائلة تكره الأخرى. إحدى هذه العائلات هي عائلة والداك، عائلة ذات نفوذ وقوة والعائلة الأخرى كانت ضعيفة جداً، وطمعت العائلة الغنية بأرض العائلة الأخرى، وحدث بينهم اقتتال و..

وسكتت أمي العجوز وراحت لتحضر الماء وتصبه على الدقيق وكنت أراقبها، والقلق قد تملكني، قالت وهي تنظر إلى الدقيق: ستصبح العصيدة التي تحبها جاهزة بعد دقائق.

لم أعد أحتمل الانتظار فصرخت: ماذا حدث بعد ذلك يا أمي.

نظرت إلي مبتسمة، ابتسامتها التي تشعرني بالدفء والاطمئنان، قالت: فقدت العائلة الفقيرة كل شي، قتل أبناؤها الصغار الثلاثة، والزوج، أما الزوجة فأنها استطاعت الهرب.

قدمت لي أمي العصيدة: كل يا ابني العزيز.

ثم تابعت تقول ورأسها إلى سقف البيت: أنت أخفاك والدك في سلة من القش ووضعك بالقرب من النهر، حتى لايقتلوك.

هتفت بذهول: ولماذا لم يخفِ إخوتي معي.

قدمت وجهها نحوي وقالت بصوت محشرج ومؤلم: ألم تفهم بعد ؟ ! أنت ابن العائلة الغنية الوحيد. لقد أخفاك والدك حتى لا يصل إليك أحد.

كادت العصيدة أن تخنقني، تحركت في مكاني، وقلت في كلمات متلعثمة: يا الله.. أنا..



بقيت جالساً في مكاني كانت الصدمة قوية، بدأت أشعر بصعوبة التنفس والجفاف في حلقي، توقفت عن أكل العصيدة ورحت أشرب الماء بكثرة، وكانت أمي واقفة ووجهها نحو جدار.. سألتها والكلمات تخرج من فمي بصعوبة: لماذا إذاً لم تأخذيني إلى أبي.

قالت وفي صوتها رنة غريبة لم أسمعها من قبل: لقد أقسمت الأم بالانتقام.

أعدت إليها السؤال وكانت الكلمات تتحشرج في حلقي: لماذا.. لم تأخذيني إلى أبي.

استدارت وتقدمت راكضة نحوي، وكاد وجهها يلتصق بي، أخافني شكلها وأخافتني وهي تتكلم، كانت تقذف الكلمات على وجهي: كل يوم ومثل هذا الوقت يذهب والدك للبحث عنك في النهر، كانت الأم تراقبه وتتلذذ وهي تراه يبكي ويتعذب، لقد أقسمت بدماء أولادها وزوجها بالانتقام.

أحسست بأن جسدي كله مقيد لم أستطع التحرك، وكأن الشلل قد أصابني، أردت أن أتكلم، لكن فمي بقي مفتوحاً دون أن أتفوه بكلمة واحدة.

قالت وهي تنظر إلى العصيدة: إن العصيدة طعمها اليوم مختلف جداً. وضحكت. وسقط جسدي على الأرض، حاولت أن أجر نفسي إلى خارج البيت، لكني لم أستطع. بقيت في مكاني وكأني مقيد بحبل، سمعتها تقول:أكثر مما تتمنى الأم، وهي ترى وجه والدك وهو يرى جثة ابنه بين ذراعيه.

أدرت عنقي نحوها بصعوبة، شاهدتها تذهب بخطوات ثقيلة إلى الدولاب وتخرج منها لفافة قماش قديمة، كنت قد سألتها منذ سنوات: ماذا تخفين في هذه اللفافة يا أمي، ابتسمت لي ابتسامة ساحرة، قبلتني وقالت: إنها هديتك، عندما تكبر سأعطيك إياها.

ها هي الآن، تفرش اللفافة أمامي وتسحب منها هديتها لي سيف طويل،التمعت عيناها على صفيحة السيف، وتقدمت مني بنفس الخطوات البطيئة، حيث كنت جالساً عاجزاً عن الحراك، سوى عيني أتحكم بهما،رأيتها ترفع السيف عالياً، حاولت أن أحرك جسدي بعيداً عن السيف، لكن جسدي المشلول، قيدني في مكاني،توسلت إليها بعيني أن تبقيني حياً، وجهها كان متجهماً، حدقت بي للحظات بقسوة، ثم.. هوى السيف للأسفل، وتدحرج رأسي في الغرفة مبعثراً العصيدة.








محطات ثقافية

أدباء شباب تناولوا الزمن وأولاد حارتنا والمتع والسماح في آفاق نجيب محفوظ

تناول باحثون في ندوة بعنوان "نجيب محفوظ.. آفاق نقدية" جوانب من أدب نجيب محفوظ، حيث قدموا قراءات في أعماله اللص والكلاب، أولاد حارتنا، الطريق.

استهل الندوة مقدمها فهد توفيق حامد بتساؤل حول ما يطرحه الأدباء خصوصا جيل الشباب من تساؤلات حول مستقبل الرواية العربية بعد رحيل هذا الكاتب العملاق الذي وضع قلمه أسسا مهمة في فكر وهوية الرواية العربية.

وقال فهد: إن المتمعن في روايات الكاتب الكبير، ليقف أمام معجم ضخم من المفردات سواء الجامعة أو الشاملة أو ذات الخصوصية في حياة المواطن العربي - المصري خاصة، في ظل فضاء غير مؤطر بأي أيديولوجية أو ذهنية محصورة مغلقة، بل تعدى بفضائها الواسع كل الحدود ووسائل الحجر بما يفيضه من سماحة البيئة التي نهل منها أولى أفكاره وحروفه الإنسانية قبل الأدبية. فمن يقطن سنوات عمره على ضفاف النيل، ويفنيها ذهابا وإيابا بين حي الحسين والأزهر والقاهرة الجديدة، لابد أن يشع في قلبه وعقله ذلك النفس الصافي وقد تطهر من كل شوائب العصر الحالي، وما نعانيه اليوم من صدام فكري بين أبناء الجيل الواحد. رواية واحدة من روايات محفوظ، كفيلة بأن تمهد الطريق لكل متلق يبحث عن الحرفية في الكتابة والروعة في تشكيل الصورة الأدبية، مهما حاولت الحداثة وما بعدها من تغيير ميول الكتاب ومزاج المتلقي، لنوقن أننا أمام تيار وعي غير مرتبط بأي ادعاءات أو لافتات مستعارة من الثقافة الغربية، يقحمها البعض تحت مسميات وهمية لا تمت بصلة إلى واقع الثقافة العربية، أو على الأقل لا تنسجم مع خصوصيتها اللغوية والبلاغية، وهي التي كانت فريدة من نوعها بين ثقافات اللغات الأخرى.

من هنا.. كانت التركة ثقيلة على من هم بعد محفوظ، ولم تكن أبدا على محفوظ ومن معه من جيل الرواد من الكتاب والأدباء.

الزمن في اللص والكلاب

وتناول الباحث التونسي حسيب الكسراوي في ورقته الزمن في رواية "اللص والكلاب" وأشار فيها إلى أن فكرة التماهي بين دلالتي الليل والنهار والظلمة والنور، هي التي تبرز لنا تفكير البطل مهران في مستقبل مشرق.

وقال:إن الليل والنهار ثنائية حكمت اغلب فصول الرواية فاكتسبت أهمية دلالية من ذلك، عدا أنها اتجهت بالرواية نحو هدف مرسوم.

وأضاف، تبدو أهمية هذه الثنائية أو على الأصح احد قطبيها

وهو الليل فاعلا في أحداث الرواية وفواعلها وعلاقاتهم بعضهم ببعض.

وعن النهار قال: ولئن طغى الليل على حركة البطل مهران واكتنف بذلك المساحة الكبرى في الرواية، فإن النهار قد اقتصر على حركة الكلاب، ففيه يخرجون الى عالمهم وفيه تنحصر حركة البطل وتضيق.

وأضاف: وقد مثل النهار أيضا كشفا لما يقوم به البطل ليلا، فإذا كان الليل ستارا فإن النهار مثل صدى لأعماله في العالم الخارجي.

أما بالنسبة للمستقبل، فقد أشار الكسراوي إلى انه لم يكن حاضرا إلا من حيث ارتباطه بالحاضر الذي يعيش فيه البطل سعيد مهران.

وخلص من هذه النقطة إلى أن الماضي ظل مسيطرا على حاضر البطل وتفكيره في المستقبل الذي لم يحتل سوى مساحة هامشية بالنسبة إلى الماضي خاصة.

وأشار إلى أن الزمن الحاضر مثل في الرواية نقطة تجاذب بين أمرين: الأمل في حياة يسودها الحب، والأمل في الانتقام من الخونة.

وخلص الكسراوي إلى أن الزمن مثل كائنا مرعبا لسعيد مهران لأنه يعيشه ويعلم انه يسير ضده، وهو يعرف أيضا انه لا مهرب منه وقال: فإذا بالبطل يعيش أزمة مأساوية تنبئ بالنهاية المأساوية لبطل يصارع 'الدهر' الذي لا يتغير، فأبعاد الزمان تتساوى عند سعيد مهران حتى يصبح الماضي والحاضر والمستقبل، إنما هي تنبئ بالخيانة دلالة كلية على عداء العالم له، والمتغير الوحيد هو اسم هذا الخائن أو ذلك، وان كان هذا الاسم أيضا يجمعه البطل في مصطلح 'الكلاب' الذي يمثل بدوره قيمة ثابتة في الرواية، وان تغيرت مستوياتها أو فواعلها.

مواجهة
المنع والسماح

وفي ورقته المعنونة 'أولاد حارتنا.. بين المنع والسماح بالنشر' تحدث القاص ماجد القطامي عن تشابك العلاقة بين الدين والأدب، وما مثله الأدب من رافد تعبير عما يريده الدين، وما شاب هذه العلاقة من توتر، خصوصا في العصر الحديث حينما بدأ الأدب والرواية بشكل خاص باتخاذ مواقف أكثر تعارضا مع ما يريده السائد الاجتماعي وحتى السلطوي، وحينما بدأ الأدب بكسر 'التابو' في وجوهه المتعددة. وأشار إلى أن أولاد حارتنا هي من الأدلة الواضحة على تلك المواجهة. وتحدث القطامي عن الإرهاصات والأجواء التي سبقت تأليف الرواية سواء من رغبة نجيب محفوظ في الابتعاد عن الواقعية قليلا وكتابة رواية رمزية بخلفية اجتماعية أو بنظرة إنسانية كونية، أو ربما في رغبة نقدية مبطنة لثورة يوليو.

ملامح اللا بطل

وقدم يحيى طالب علي في ورقته 'ملامح اللابطل في رواية الطريق.. قراءة شخصية صابر سيد



الرحيمي". مقدمة مطولة للتعريف بمفهوم اللابطل، من خلال جوانب عدة قاموسية ومن خلال علاقته بالمجتمع، وقدم طالب قراءة صابر سيد الرحيمي والأسباب التي لم تجعل منه بطلا وخلص إلى القول:

اللابطل لا يمثل الشر، بل يمثل ضحية إنسانية لصراع داخلي بين الأنا العليا والهو.

اللابطل لاختلافه عن سائر المجتمع ينظر إليهم بغرابة كما ينظرون إليه أيضا. قد يعتقدون انهم رسل لتخليص الأرض من الفساد، فآمن راسكولنيكوف بأن قتله للعجوز سوف يخلص الكثيرين من متاعبهم ويكون بذلك قد حقق السعادة بالدمار. فاللابطل يحمل بين جنباته قلبا ابيض. فصابر يتوق شوقا لإلهام ويشعر بالذنب دوما إن كذب عليها، فكان خلاصه قد وضحت معالمه على طريقة إلهام ولكن بعد ارتكابه جريمة القتل، فلم يكن هناك سبيل للخلاص وان كانت قد بدت معالمه. اللابطل هو اللقيط الذي تخلى عنه البطل أو البطل المضاد.

تعليق ومداخلة

وفي تعليق على الأوراق التي قرئت في الندوة قال د. مرسل فالح العجمي الأستاذ بجامعة الكويت، إن قراءة ماجد القطامي قراءة تأويلية متأثرة بالآراء السابقة وهذا التفسير المباشر هو تأويل مغرض، ولو سئل محفوظ عنه لرفضه، ولرفضته أنا أيضا، فالرواية هي عمل تخيلي.

وفي تعليقه على ورقة الكسراوي قال: إننا في اللص والكلاب إزاء لحظة وليس أمام ماض أو مستقبل، والبطل لا يصارع الدهر بل يصارع من يراه كلبا.

منى الشافعي في بيروت: "إطلالة انطباعية في محطات عبر الأيام"

شاركت الأديبة منى الشافعي في "ندوة الجودة" ورابطة القدامى ولجنة اليوم العالمي للبيئة، التي نظمت في بيروت بمناسبة صدور المؤلف العشرين للدكتور بديع أبو جودة، الذي يحمل عنوان "محطات عبر الأيام"، وقدمت الشافعي ورقة عمل بعنوان "إطلالة انطباعية في محطات عبر الأيام"، وفي نهاية الاحتفالية قدم الدكتور بديع أبو جودة درع البيئة الأول للشافعي تكريما لسيرتها الأدبية وكتاباتها الصحفية.وقالت الشافعي في جانب من ورقتها المطولة:

بما أنني أميل إلى الأدب القصصي والروائي في كتاباتي، فقد جذبتني بعض المواضيع المتفرقة في الكتاب، بصراحة شدني احد المواضيع بقوة غريبة، واستوقفني كثيرا للتأمل.. جعل دموعي تهطل وأحاسيسي تلتهب ومشاعري تتوقد نحو الأمومة وإلى كل الأمهات، ذلك هو النص الذي كتبه أبو جودة بشفافية وصدق وعاطفة تجيش بالحب والاحترام والتكريم، لونه بكل عبارات التقدير وعرفان الجميل،

ليس فقط لأمه الغالية، إنما لكل الأمهات، فقد عبر الكاتب عن حبه لأمه حين قال: 'أحبك يا أمي، في يوم عيدك، وأحبك كل يوم..'، هل هناك أجمل وأعمق وأبلغ من هذه العبارات، التي يستهل بها الكاتب مقالته التي تحمل عنوان 'أمي، منيرة دربي'.:

قصص الدكتور أبو جودة هزتني وتركت عندي أثراً وإنطباعا حسيا بحيث قالت الشيء الكثير فأغرتني بالاستزادة، وهذا بحد ذاته يعتبر نجاحا للكاتب هذا ما أحسسته ولمسته من قراءتي لهذه القصص وهذا بعض من ذائقتي الأدبية والفنية وانطباعي الشخصي، فستظل عملا أدبيا تجريبيا، يجسد قدرة جديدة تضاف إلى قدرات الدكتور بديع أبو جودة الإبداعية، يقال إن الكاتب ضمير الأمة.. وأنا أقول، الدكتور بديع أبو جودة، أثبت أنه ضمير الإنسانية، وانه صوت مميز وقلم متفرد لا يشبه أحدا.. أجد نفسي دائما مع مفاجآته من الجديد في كتاباته.

إنني مطمئنة، إلى أن على المدى القصير جدا، سيبرز اسم الدكتور بديع أبو جودة في عالم كتابة القصة القصيرة، كما برز في كتاباته الأدبية الأخرى المتنوعة والثرية.

د. سليمان العسكري ضمن أعضاء المركز القومي للترجمة في مصر

اختير رئيس مجلة 'العربي' الدكتور سليمان العسكري عضوا في المركز القومي للترجمة في مصر الذي اصدر الرئيس المصري حسني مبارك قرارا بتشكيله برئاسة وزير الثقافة المصري فاروق حسني وعضوية عدد من الوزراء المصريين.

والعسكري الحاصل على شهادة الدكتوراه في تاريخ الخليج والجزيرة العربية والأمين العام السابق للمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب في الكويت هو الوحيد الذي اختير من دول الخليج العربي ضمن أعضاء المركز القومي للترجمة إلى جانب شخصيات عربية أخرى.

إعلان الفائزين بجائزة الملك فيصل العالمية للعام الحالي

أعلن في عاصمة المملكة العربية السعودية «الرياض» عن الفائزين بجائزة الملك فيصل العالمية لهذا العام، في حقولها المتعددة.

وجائزة الملك فيصل العالمية أصبحت الآن لها سمعة عالمية، وشهرة منقطعة النظير كون الأبحاث التي تقدم بواسطة الفائزين بها تشهد لها اللجان العلمية العالمية، التي قامت بعملية الاختبار.

وقررت لجنة جائزة الملك فيصل العالمية لخدمة الإسلام منح الجائزة، هذا العام لفخامة رئيس جمهورية تتارستان منتيمير شريبوفيتش شايمييف الروسي الجنسية تقديرا لخدماته الجليلة للإسلام والمسلمين.كما قررت لجنة الاختيار منح الجائزة، هذا العام وموضوعها



«الدراسات التي عنيت بالعلوم البحتة أو التطبيقية عند المسلمين» للأستاذ الدكتور رشدي حفني راشد «مصر/فرنسا» مدير أبحاث من الدرجة الممتازة في المركز القومي للبحث العلمي في باريس أستاذ شرف في جامعة طوكيو وذلك تقديرا لجهوده العلمية في مضمار العلوم البحتة عند المسلمين وقررت اللجنة منح الجائزة، هذا العام وموضوعها «الدراسات التي تناولت البلاغة العربية القديمة في موضوعاتها وأعلامها وكتبها» مناصفة بين: د. محمد عبدالله العمري من المغرب وهو أستاذ غير متفرغ بقسم اللغة العربية وآدابها بكلية الآداب والعلوم الإنسانية في جامعة محمد الخامس و د.مصطفى عبده ناصف من مصر وهو أستاذ بقسم اللغة العربية وآدابها بكلية الآداب في جامعة عين شمس .أما جائزة الملك فيصل العالمية للعلوم فقد منحتها اللجنة هذا العام وموضوعها «الكيمياء»، للدكتور جيمس فريزر ستودارت من المملكة المتحدة وهو أستاذ علوم النانو في جامعة كاليفورنيا في لوس انجلوس.

وقررت منح الجائزة، هذا العام وموضوعها «سرطان البروستاتا» مناصفة بين: الدكتور فيرناند لابري من كندا وهو رئيس قسم الغدد الصماء الجزيئي في جامعة لافال استشاري الأمراض الباطنية في مستشفاها التعليمي والأستاذ الدكتور باتريك كريق وولش من الولايات المتحدة وهو أستاذ جراحة المسالك البولية بكلية الطب في جامعة جونز هبكنز.

الكويت تقيم أسبوعاً ثقافياً في الجزائر

ضمن فعاليات الأسبوع الثقافي الكويتي المشارك في احتفالات الجزائر عاصمة الثقافة العربية للعام الحالي أقيم معرض للكتاب وآخر للفنون التشكيلية ومسرحية وعرضا لفرق شعبية، بالإضافة إلى مجموعة من المحاضرات الثقافية في مجالات المسرح والفن والثقافة.

وأكد رئيس الوفد الأمين العام المساعد للمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب المهندس علي اليوحه أن الأسبوع يهدف إلى تعزيز التواصل مع الإخوة في الجزائر الشقيق بمناسبة اختيارها عاصمة الثقافة العربية واطلاع الإخوة هناك على صور متعددة للمشهد الثقافي في الكويت من خلال أنشطة الأسبوع المختلفة، مشيرا إلى أن هذا النشاط هو جزء من رسالة الكويت الثقافية إلى محيطها العربي والذي بدأ من زمن طويل ومازال مستمرا.

ويضم الأسبوع كذلك مجموعة من المحاضرات الثقافية في مختلف المجالات حيث قدم الأديب طالب الرفاعي محاضرة بعنوان «أضواء على أنشطة المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب» يستعرض خلالها مسيرة المجلس ودوره في التنمية، وقدم الكاتب عبدالله خلف ندوة بعنوان «واقع الحركة الثقافية في الكويت».



محمود درويش يفوز بجائزة ملتقى القاهرة الدولي للشعر العربي

فاز الشاعر الفلسطيني محمود درويش بجائزة ملتقى القاهرة الدولي الأول للشعر العربي بعد منافسة حادة مع الشاعر العراقي سعدي يوسف غير أنه تمكن من الفوز بإجماع أعضاء لجنة التحكيم في الجولة الأخيرة من الاقتراع على الجائزة التي تبلغ قيمتها ١٠٠ ألف جنيه مصري.

في أمسية برابطة الأدباء: محمود ياسين ينوه بأول ابجدية وأول موسيقى في التاريخ

أحيا الكاتب والشاعر السوري محمود ياسين أمسية ثقافية تضمنت مقتطفات شعرية وعرض فيلم وثائقي عن حضارة أوغاريت السورية كأول أبجدية وأول موسيقى في العالم.

استهل ياسين الأمسية التي قدمها وأدارها الكاتب عقيل يوسف عيدان بعدد من القصائد والأناشيد، تراوحت ما بين الوطنية وقصائد العشق وأناشيد أطفال، جاءت أولاها بعنوان المبدع والكلمة أكد فيها أن الكلمة رسالة، والكتابة ليست للكتابة فقط بل على المبدع أن يكون وثابا فارسا من اجل أخيه الإنسان وفي تعليقه على الفيلم الوثائقي الذي عرضه وفي إجاباته عن أسئلة الحضور، أوضح أن عمر أوغاريت يصل إلى ثمانية آلاف عام وكانت بداية وجودها من ستة آلاف عام قبل الميلاد فوق تل رأس الشمرة المجاور لمدينة اللاذقية السورية. وأشار إلى أن الحضارة الأوغاريتية عرفت أول أبجدية في العالم وليس أول لغة كما أكدت ذلك مجموعة من الدراسات التاريخية المتخصصة، وقد تم الكشف عن هذه الأبجدية بواسطة بعثة تنقيب دولية بقيادة البروفيسورة يون التي بينت أن هذه الأبجدية تتكون من ثلاثين حرفا منقوشة على هذا الرقم المصنوع من العجينة الفخارية المشوية.

وأضاف: أكد علماء اللغة أن هذه الأبجدية المكونة من ثلاثين حرفا تشبه في ألفاظها أحرف اللغة العربية وترتيبها، بل وتضم كلمات عربية كما هي مستعملة اليوم مثل (نهر - أب - أخ - يد - حلم...).

وعن موسيقى أوغاريت أوضح الكاتب أن الموسيقى الأوغاريتية تسير على نفس النمط الفيثاغورسي في السلم السباعي الموسيقي.

لذلك يمكن اعتبارها أول موسيقى بالمعنى الأكاديمي للموسيقى وأوضح كذلك وجود روابط بين الحضارة الأوغاريتية والحضارة المصرية القديمة حيث تزوج احد ملوك أوغاريت من أخت زوج الملك رمسيس.

المركز الكويتي الثقافي في باريس يفتتح أعماله بعقد 'ديوانية'

افتتح المركز الثقافي الكويتي في باريس أعماله بعقد أول 'ديوانية' أو صالون ثقافي ضمن سلسلة من



الصالونات الثقافية التي يعتزم المركز عقدها لتناول القضايا التقليدية والمعاصرة التي تهم المجتمعين الكويتي والفرنسي.

وقدم مستشار المركز الثقافي الكويتي محمد الفيلي للحاضرين من الكويتيين وغير الكويتيين في حفل افتتاح 'الصالون' رؤية عامة عن التاريخ الدستوري والتطور الحضاري للكويت.

واختار الفيلي موضوع 'الكويت بين الحاضر والماضي' ليكون باكورة أعمال المركز حيث سرد التطورات التي مرت فيها الكويت منذ منتصف القرن الثامن عشر وحتى وقتنا الراهن من خلال علاقتها بالتقاليد والحداثة. وتطرق المستشار الفيلي إلى الخطوط العامة للمناقشات المختلفة والتعديلات المتصلة بحكم الكويت عبر التاريخ، مشيرا إلى أن ذلك انتهى بالتوصل إلى وضع دستور جيد ومتوازن يأخذ بالاعتبار تاريخ الأمة ومستقبلها.

وأكد أن مقدمة الدستور الحالي للكويت تحترم التقاليد في الوقت الذي تتطلع فيه إلى المستقبل.

وفي اشارة الى الجو العام للأمسية الغني بالمعلومات المفيدة قال الفيلي إن أسلوب الصالون الفرنسي لا يختلف عن مفهوم الديوانية' في المجتمع الكويتي.

دار د. سعاد الصباح تحتفي بالفائزين بجوائزها في دمشق

عاشت دمشق عرسا ثقافيا مع احتفالية 'دار سعاد الصباح' بتوزيع جوائز مسابقتها على الفائزين السوريين. رعى الاحتفالية الدكتور محمود السيد، وزير الثقافة السابق وعضو المجمع اللغوي وحضرها سفير الكويت ومجموعة من السفراء العرب ونخبة من المثقفين السوريين.

بدأت الاحتفالية بكلمة للأديبة أمل خضركي قالت فيها:

في المثل قالوا: 'لكل امرئ من اسمه نصيب'. والمحتفية بكم الدكتورة سعاد الصباح، لها من اسمها نصيب، فهي سعيدة بالتكريم والعطاء، ومسعدة للمكرمين. وأعمالها مشرقة كالصباح، يعرفها القاصي والداني في الشرق والغرب. وهي شاعرة الشواعر في الوطن العربي. لكن 'الورود تعرف الغضب' (في إشارة إلى مجموعتها الشعرية الأخيرة). وقد زينتها بريشتها المبدعة بأنواع من لوحات الورود والأزهار. وفيها تؤكد حق المرأة في أن تحيا إلى جانب الرجل حياة عادلة، قوامها الحب والعمل المشترك، لتحقيق الغايات النبيلة في الحاضر والمستقبل. وقد جرى عرض فيلم وثائقي عن حياة د سعاد الصباح.

حاضر في رابطة الأدباء د. ساجد العبدلي: أمة اقرأ لا تقرأ ولا تكتب

ضمن أنشطة رابطة الأدباء الأسبوعية عقدت محاضرة بعنوان

"الطريق إلى مجتمع قارئ" للدكتور ساجد العبدلي، قدم الندوة وأدارها الكاتب سليمان الحزامي. جمهور الندوة كان شباب وفتيات جامعة الكويت الذين ضاقت بهم قاعة المحاضرة، وفي تقديمه للمحاضرة أوضح الحزامي أن القراءة هي السهل الممتنع وتلك هي المشكلة التي نحاول أن نبحث لها عن حل، ثم أعطى الكلمة للدكتور ساجد العبدلي الذي أوضح في مقدمة المحاضرة إلى أن الغرض من هذه المحاضرة ليس تقديمه حلولا سحرية وانية لمشكلة القراءة بل ما سيقوم به تلمس معالم الطريق وطرح بعض الأسئلة التي تكون في إجاباتها بداية لخلق مجتمع قارئ، ثم أوضح أن الوصول إلى مجتمع قارئ هو وسيلة وليس غاية، وسيلة للوصول إلى مجتمع متقدم، مجتمع ملتزم مع حكامه، ملتزم ومتسامح مع الآخرين، ثم ذكر بمقولة الرئيس الأميركي الأسبق جيفرسون "الأحرار هم الذين يقرأون"، والمقصود بالأحرار هم الذين تحرروا من الأوهام وتفتحت رؤيتهم بالقراءة ولم يخضعوا لأي سلطة سوى العقل.

الأمية والقراءة

ثم انتقل الدكتور ساجد العبدلي إلى بيت القصيد أو المشكلة الأساسية التي تهدد القراءة في المجتمع العربي، وهي مشكلة الأمية، فالمعوق الرئيسي هو الأمية فلا يعقل أن يوجد مجتمع أمي وهو قارئ، والمقصود بالأمية هنا هي أمية القراءة والكتابة، وأوضح أن الإحصائيات والنسب تختلف في تقدير نسبة الأمية في العالم العربي، ولكن أكثر الدراسات تشاؤما ترى إن نسبة الأمية في عالمنا العربي تصل إلى ٦٠٪، أما أكثر الدراسات تفاؤلا فترى النسبة ٤٧٪..

ثم انتقل المحاضر إلى ارتباط القراءة بالإسلام فأوضح أن أول آية نزلت في القرآن هي "اقرأ" وهذا يدل على ارتباط الإسلام بالقراءة، ثم ذكر مقولة المفكر السوري جودت سعيد "أن الإسلام أنهى عصر الأمية"، وأوضح أن الإسلام والمسلمين بنوا حضارتهم بالقراءة والعلم والتعلم والترجمة عن علوم الآخرين وحينما ترك المسلمون هذا النهج أصبحوا عالة على غيرهم.

ثم أوضح المحاضر د ساجد العبدلي أن معيار ومقياس التقدم والتخلف للدول هو القراءة، فكلما كبر عدد القراء في دولة كانت الدولة متقدمة، وكلما تراجع عدد القراء كانت الدولة في مصاف الدول النامية.

في حوار حول التصوير وتطوره يوسف ذياب خليفة: مجال واسع للتعبير عن الأفكار

نظم أعضاء منتدى المبدعين في رابطة الأدباء جلسة حوار حول الرؤية الفنية في الصور الفوتوغرافية حضرها أعضاء من المنتدى وتحدث فيها يوسف ذياب



خليفة متناولا فيها مقدمة حول فن التصوير الفوتوغرافي وتطوره ورؤيته الفنية والفرق بين الصور التي تحمل فكرة وهو ما عرفه باسم "الفاين آرت" والتي لا تحمل فكرة.

وقال خليفة في ورقته: ربما كانت الاستخدامات الرئيسية في التصوير الفوتوغرافي منذ أكثر من قرن تنحصر بشكل كبير في التوثيق. مثله مثل الرسم الذي نشأ مع تطوير الحضارة البشرية بهدف التوثيق ما بين الأحداث اليومية مثل رسوم توضح الصيد عند رجل العصور الحجرية في الكهوف التي عاش بها وبين المعارك التاريخية التي ما زلنا نستطيع رؤيتها اليوم في الكثير من اللوحات وما بين تعظيم وتخليد شخصيات كان لها اثر يذكر في التاريخ.

ويمكن القول إن التصوير هو تطوير تكنولوجي للرسم على الأقل من ناحية التوثيق، ولكن مع تطوير الرسم نفسه ونشوء نواة مدارسه بداية من عصر النهضة وتطوره إلى وقتنا الحالي ليجسد أسمى معاني الفن، نجد أن التصوير أيضا قد تطور ليس فقط من الناحية التقنية ولكن الفنية أيضا مع استكشاف مجالات متعددة لالتقاط الصور مثل الطبيعة، المايكرو، صور الشارع، المدينة.. التطور، وأضاف: استمر استخدام الفيلم ولا يزال كمادة أساسية في التقاط الضوء المنعكس عن الأشياء تماما مثلما نرى نحن انعكاس الضوء عن كل شيء يمكن رؤيته بالعين البشرية. وقد اختلفت أحجام الفيلم (النيغاتيف) أو لنقل إنها أخذت بالانكماش بدءا من حجم ورقة A4 في الكاميرات الأولية أو ما يطلق عليها اسم Large Format إلى قياس ٣٥ ملم وهو الحجم المعروف أكثر عند غالبية الناس. ومع تطور التقنية الرقمية أصبحت الكاميرا الرقمية منتشرة بشكل كبير تعدى تواجدها في الكاميرا المخصصة للتصوير فقط لنجدها في الهواتف المتنقلة والكمبيوترات المحمولة والكثير من الأجهزة الأخرى.

فتح باب الترشيح لجوائز الدولة التشجيعية

أعلن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب عن فتح باب الترشيح لجائزة الدولة التشجيعية في الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية والإنسانية لعام ٢٠٠٧ اعتبارا من ١٥ فبراير الماضي وحتى ٣٠ مايو المقبل، والتي ستمنح للمبدعين من أبناء دولة الكويت في مجالات الفنون، وهي: الفنون التشكيلية والتطبيقية مثل النحت والخزف، والإخراج السينمائي، والإخراج التلفزيوني، والتمثيل، والدراسات النقدية في الفنون التشكيلية. وفي مجال الآداب مثل النص المسرحي، وأدب الطفل، والقصة القصيرة، وتحقيق التراث العربي، والترجمة إلى اللغة العربية.

أما في مجال العلوم الاجتماعية والإنسانية فهناك الدراسات التاريخية والآثارية لدولة الكويت،

وعلم النفس، والاجتماع، والاقتصاد، والعلوم السياسية.

الجدير بالذكر أن آخر موعد للتشريح وتقديم الطلبات هو ٣٠ مايو , ٢٠٠٧

ندوة 'العرب في الإعلام الغربي': جلستان وعرض تجارب عربية رائدة

نظمت مؤسسة جائزة عبدالعزيز البابطين ندوة 'العرب في الإعلام الغربي: تجارب وآفاق' في مكتبة البابطين المركزية للشعر العربي ضمن الموسم الثقافي الثاني لها.

واستهلت الندوة بكلمة افتتاحية ألقاها رئيس مجلس أمناء المؤسسة الشاعر عبدالعزيز سعود البابطين وتناولت الجلسة الأولى عدة تجارب رائدة مع الإعلام الغربي هي كالتالي:

تجربتي مع الإعلام البريطاني 'للصحافي عادل درويش، و'سياسات التلفزيونات الغربية بعد ١١ سبتمبر ٢٠٠١' لزاهرة حرب أستاذة الإعلام المساعدة في كلية كارديف للصحافة في بريطانيا، و'دور الصحافيين العرب العاملين في الإعلام الأميركي لرئيسة نقابة الصحافيين العرب الأميركيين' فاطمة عطية بخيت، وأدار الجلسة الأولى الأستاذ الدكتور محمد الرميحي.

وفي اليوم التالي عقدت الجلسة الثانية والختامية للدورة والتي تضمنت أيضاً ثلاث تجارب حيث تحدث رئيس تحرير إذاعة مونت كارلو الدولية جورج نوفل عن تجربته مع الإعلام الأوروبي والفرنسي، ويتحدث الإعلامي حسين شبكشي عن ابرز نقاط الخطاب العربي للإعلام الأميركي مستعرضا تجربة مشروع للتعاون بين الصحافة الأميركية والصحافة العربية.. أما الدكتور سعد بن طفلة فتحدث عن صورة العرب في الإعلام العربي، 'الصورة أم الأصل: أين المعضلة؟' وذلك من وحي تجربته السابقة كمدير للمركز الإعلامي الكويتي في لندن ،وفي ضوء مسؤولياته السابقة كوزير للإعلام.

مؤسسة البابطين تطرح مسابقة بـ ٣٠ ألف دولار بالتعاون مع جامعة قرطبة

تم الاتفاق أخيرا بين مؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري وجامعة قرطبة في اسبانيا على طرح مسابقة لنيل جائزة قدرها ثلاثون ألف دولار عن أفضل دراسة تقدم بإحدى اللغات الأوروبية، حول القرى العربية في الأندلس، وسيجري الإعلان عن هذه المسابقة في مؤتمر صحفي يعقد في قرطبة، خلال الفترة المقبلة. واتفق الطرفان على دعم دورات المرشدين السياحيين العاملين في المناطق الأندلسية لإعطاء الزائرين صورة حقيقية عن التاريخ العربي والإسلامي في تلك الأماكن.

من جهة أخرى تجري المؤسسة حاليا مناقشات مع جامعة غرناطة



لبحث إمكان إنشاء كرسي للغة العربية باسم عبدالعزيز سعود البابطين على غرار كرسي جامعة قرطبة المقام حاليا والذي استفاد منه، منذ إنشائه قبل سنتين تقريبا، حوالي ٢١٧ طالبا في اسبانيا والذي اتفق على تجديده.

وكان الوفد المكون من رئيس جامعة قرطبة البروفيسور خوسيه لويس رولدان نوغيراس، ونائبه البروفيسور مانويل توريس قد التقى في الكويت أخيرا رئيس المؤسسة عبدالعزيز سعود البابطين والأمين العام عبدالعزيز السريع ومدير مركز عبدالعزيز سعود البابطين لحوار الحضارات د.عبدالله المهنا. كما قام الوفد بزيارة إلى مكتبة البابطين المركزية للشعر العربي وأبدى إعجابه بالتقنيات الحديثة المتبعة في المكتبة وبالمحتويات من كتب ودوريات ومخطوطات نادرة ووسائل سمعية وبصرية حديثة وضعت لتسهيل عملية البحث لدى الزائرين.

٢٠٠٧ عام الأديب ماركيز في أميركا اللاتينية

تقام هذا العام احتفالات تكريمية عامة وخاصة تخصصها أكثر من دولة لتكريم الكاتب الكولومبي الكبير جابرييل جارسيا ماركيز في ذكرى مرور ٤٥ عاماً لصدور ذروة أعماله الأدبية "مائة عام من العزلة"، وأيضاً مرور ربع قرن على تسلّمه "جائزة نوبل للآداب".















لوحات العــدد للفنان التــشكيلي علي عــزام من قطر





وزارة الإعلام
مطبعة حكومة الكويت